17me Année Octobre 1930

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE
■ PHILOSOPHIE ■

AU SOMMAIRE



RÉDACTION - ADMINISTRATION : 10, Cours du Vieux Port, MARSEILLE
AGENCE GÉNÉRALE : Librairie JOSÉ CORTI, 6, rue de Clichy, PARIS
PUBLICITÉ C. A. P. : 146, rue Montmartre, PARIS
France : Le No **5** fr. **Étranger :** Le No **6** fr. **50**

N 125 17me Année Octobre 1930

Cahiers du Sud

Tome VI. — 2e Semestre 1930.

Nègres d'Amérique

To Pauline Beller.

De Texas en Floride, dix millions de nègres fourmillent, travaillent dur, chantent, tuent parfois, rient et surtout se multiplient.

On connait l'intensité avec laquelle se pose là-bas le problème des races, l'intransigeance de nos amis Américains et leur manque de bonne volonté vis-à-vis de leurs frères nègres.

Les massacres qui ont illustré la ville de Saint-Louis en 1917 ont été oubliés par beaucoup, mais il n'empêche que cinq mille nègres furent enlevés, rassemblés en troupeau, brûlés, pendus et abattus par centaines. On connait moins le jugement inique de Philips County, dans l'Arkansas, où douze nègres furent envoyés à la chaise électrique et une soixantaine aux travaux forcés après de longs combats où périrent cinq blancs et une centaine de nègres.

Il est certain que de tels massacres ne sont pas totalement dépourvus de circonstances atténuantes: le rôle excitateur de la presse avait été odieux, et bien entendu, aucune mesure n'avait été prise pour éclairer la foule sur la responsabilité des blancs dans les conflits pécuniaires qui formaient la base et le prétexte de l'excitation générale. Aujourd'hui encore les « lynchings » sont fréquents et pas toujours motivés.

Il est donc étrange que les Américains, si adroits en général à résoudre tant de questions sociales, ne réussissent pas à donner aux nègres un statut équitable et surtout à trouver une attitude à leur égard qui sauvegarde les droits et la dignité des nègres en même temps que la pureté de la race Américaine.

Ce statut et cette attitude devraient pourtant être la moindre des marques d'estime et de reconnaissance que les Américains doivent aux nègres.

N'est-ce pas à des fils de ce peuple enfant, gai, plein de rythme et de mélancolie que les Etats-Unis doivent une si grande part de leur patrimoine littéraire et artistique ou tout au moins la partie la plus originale de ce patrimoine, celle qui a le plus de valeur et le plus d'influence ?

La musique et la danse des deux dernières générations ont été véritablement déterminées par l'influence nègre. Le Ragtime de notre jeunesse est né sur les bords boueux du Mississipi dans les quartiers nègres des villes qui le bordent; le Cakewalk, les Shimmy, Eagle Rock, Turkey Trot, le Charleston bien entendu, et même le tango (1) *sont dûs aux nègres. Toutes ces danses et ces cadences n'ont-elles pas fait autant pour dispenser au monde les bienfaits de la mentalité américaine que tant d'argent répandu, tant de machines et tant de propagande ?*

La littérature des nègres d'Amérique a certainement eu beaucoup moins d'influence que leur danse et leur musique parce qu'elle rentre davantage dans le cadre de la littérature classique.

Le dialecte nègre américain — aframéricain dit-on — a été le mode d'expression d'abord utilisé par les poètes de race noire. C'est de l'Anglais terriblement déformé où il ne reste aucun mot d'origine vraiment nègre. Il est certain que ce nouveau langage a beaucoup perdu de la variété et de la précision du vocabulaire anglais dont il est issu, mais il a gagné une douceur, une souplesse

---

(1) *Le tango, esquissé d'abord dans le Sud des Etats-Unis, a trouvé sa véritable expression chez les nègres de Cuba d'où il passa chez les Américains du Sud qui lui donnèrent son allure espagnole. De là il passa chez nous et les Américains nous le reprirent pour aller le danser là même où il avait pris naissance.*

et surtout une qualité musicale qu'on chercherait en vain dans l'Anglais proprement dit (1).

Ces qualités donnent aux poèmes et aux histoires nègres une originalité et un ton particulièrement savoureux. Malheureusement les grands poètes noirs des Etats-Unis, les J. Weldon Johnson, Claude Mac Kay, Countee Cullen, etc., n'emploient guère plus aujourd'hui que l'Anglais le plus pur, et bien entendu la communauté d'influence et d'expression fait d'eux de véritables poètes Anglais, sauf pour ce qui est de leur thème favori : le grand relèvement et la revanche de la race nègre.

« Be not deceived, for ervery deed you do, »
« I could match, outmatch : am I not Africa' s son »
« Black of that black land where black deeds are done ! » (Claude Mac Kay).

Et c'est dans cette absorption lente de l'originalité nègre par la grande monotonie de la poésie anglaise qu'il faut voir l'écueil où s'échouera peut être la poésie nègre aux Etats-Unis. Aussi, pensons-nous avec J. Seligman que l'avenir de la poésie nègre est en Amérique du Sud où les fils exilés de l'Afrique ont à leur disposition un langage infiniment plus propre à l'expression poétique et musicale: l'Espagnol.

Il appartient aux poètes nègres d'aujourd'hui de réagir contre leur tendance à trop demander aux blancs, et il semble bien malheureusement qu'ils ne savent pas assez résister aux flatteries et aux avances que leur font certains Américains du milieu libéral. Comment les nègres ne comprennent-ils pas que leurs plus ardents partisans en viennent à regretter la sympathie qu'ils leur ont accordée lorsqu'ils voient l'attitude d'un Gilpen par exemple. Gilpen est mort aujourd'hui. Pendant tous les débuts de ce grand acteur nègre, les impresarii lui ont refusé des rôles devant le public blanc, à cause de la couleur de sa peau et bien qu'ils fussent parfaitement au courant de son grand talent. Lorsqu'enfin Gilpen put

---

(1) *Jamais un opéra traduit ou écrit en Anglais n'a pu trouver un succès stable. Au Metropolitain Opera de New-York, tous les opéras sont chantés dans la langue où ils ont été écrits, c'est-à-dire presque jamais en Anglais.*

avoir dans l'« Empereur Jones » d'O'Neil le succès qu'il méritait n'accepta-t-il pas comme un honneur d'être le premier nègre à faire partie du Friar's Club, cercle d'acteurs particulièrement fermé ! Aujourd'hui même ne voit-on pas un Countee Cullen écrire avec une fierté naïve un joli petit poème parce qu'un blanc D. M.... a bien voulu se promener avec lui par la ville en le tenant par la main ! Accepter ce qui leur est dû comme une faveur et même un honneur, n'est-ce pas abandonner un peu de fierté et admettre implicitement le principe même de l'inégalité des races tel que le pratiquent les Américains ?

Mais si la poésie nègre, en s'assagissant quelque peu, a dû emprunter la langue anglaise pour trouver sa forme d'expression la plus raffinée, et si certains poètes nègres font quelques concessions de fierté au seul public cultivé qui puisse les écouter, il reste un domaine où ils sont toujours aussi délicatement originaux, c'est celui du folk lore et des chansons populaires. Ces productions qui sont la manifestation même de l'intelligence artistique d'un peuple manquent totalement *à leurs compatriotes blancs.*

C'est d'ailleurs ce folk lore qui a favorisé et peut être même déterminé l'éclosion de l'art aframéricain. La musique, la poésie, le roman nègre peuvent emprunter des sujets ,des rythmes, des idées et des motifs à cette inépuisable réserve de chansons, de cantiques, de vers et d'histoires populaires (1).

Comment s'étonner dès lors que malgré l'imperfection de leur dialecte ou l'emprunt d'une langue étrangère, la poésie des nègres d'Amérique ait toutes ces qualités de spontanéité, de franchise et de profondeur qui manquent si essentiellement à la masse de la poésie américaine, qu'elle soit écrite par les exilés de Montparnasse, les petits snobs de Greenwich Village ou les vieilles dames de la Nouvelle-Angleterre ?

*
* *

---

(1) *Un exemple classique de cette utilisation maintenant si fréquente du folklore nègre est la fameuse « New World Symphony » d'Anton Dvorak dont le motif est tiré du chant populaire nègre bien connu « Massa Dear ».*

C'est à ce folklore qu'appartiennent les sermons que nous avons traduits :

Avant que les clergymen à col retourné vinssent dans les Etats du Sud apporter aux indigènes leur foi stérile et revêche, des illuminés passaient de ville en ville, dc village en village, colportant partout des histoires merveilleuses. Les grands mythes de la Bible enflammaient ces imaginations enfantines. De bouche en bouche ces histoires perdaient ce que leur caractère sacré, leur grandeur et leur antiquité, leur investissent pour nous de solennel. On en oublie, on en rajoute, et surtout on en change le ton: Moïse deviet crépu, la peau de l'enfant prodigue noircit, les lèvres de Jésus-Christ s'épaississent jusqu'au moment où le Créateur réduit par les créatures à leur image, se prête enfin à l'adoration tumultueuse, à l'affection et à la tendresse du peuple le plus enfant qui soit.

Des groupes étranges de faces noires où les yeux blancs saillaient, reprenaient en chœur les litanies de ces sermons, hurlaient leur regret du péché, leur terreur du déluge, leur amour éperdu du petit Jésus.

Il faut, pour bien comprendre l'esprit de ces sermons imaginer l'intense ferveur et presque l'extase de ces nègres du pays du coton habillés sans doute comme souvent aujourd'hui de défroques étranges, melons cabossés, complets marron, chaussettes pourpres, faisant de grands gestes, mimant toutes les scènes et participant à haute voix à la terreur ou à la joie de l'homme qui leur raconte ces belles histoires — plus belles que toutes les histoires nègres.

Ce qui peut paraître litanie monotone surtout dans la traduction de ces sermons était prétexte à des répétitions musicales graduées dont on peut avoir idée d'après ce que nous en ont donné d'exemples les Fisk Jubilee Singers au cours de leur triomphale tournée européenne.

Ces sermons auxquels chaque nouveau prêtre ajoute un trait original issu de son imagination et de sa ferveur naïve, ont donc une genèse qui rappelle celle des chansons de geste où chaque vers est le chef-d'œuvre d'un poète inconnu. Au même titre que les chansons de geste ils sont l'honneur du peuple qui les a produits.

Cependant tout ceci serait sans doute resté perdu pour la quasi totalité du public blanc si James Weldon Johnson dont la renommée de grand poète nègre était

déjà solidement établie, n'avait rassemblé ses souvenirs de jeunesse pour constituer le fond, la matière et les principaux traits de ces sermons.

Bien entendu ces huit sermons ont été écrits par James Weldon Johnson en Anglais et il en a fait une œuvre véritablement originale dont la publication lui a valu du jour au lendemain une incroyable renommée auprès de l'élite intellectuelle américaine.

Signalons qu'avant la publication de ces sermons par les soins si intelligents de M. Huebsch de la Viking Press, le plus beau d'entre eux, « La Création », a été chanté en public par les soins de la « League of Composers » dont l'un des principaux fondateurs est notre ex-compatriote Edgar Varèse. Cette présentation eut lieu devant une assemblée très sélectionnée et très élégante au Town Hall. La musique de Grusenberg était parfaitement adaptée au poème, pleine à la fois de cette noblesse et de cette majesté naïves qui font le charme de la « Création », et le chanteur, dont nous regrettons fort d'avoir perdu le nom, obtint un indescriptible succès qui laissa loin derrière lui celui de la magnifique musique de Bela Bartok et d'Anton von Webern. Ce fut pour J. Weldon Johnson une soirée triomphale: il reçut de sa loge toutes les marques d'estime et de sympathie du public d'auteurs, de critiques et de musiciens qui avait tant applaudi son interprète.

*
* *

Nous avons choisi pour ces traductions la forme du vers libre. D'abord parce que J. Weldon Johnson l'a employée dans l'original et aussi parce qu'elle permet seule les arrêts, les hachures et les liaisons de ces chants très rythmés où l'orateur donne à certains mots une chaleur, une intensité et même une violence incroyables. Si l'on y trouve parfois quelque vers blanc c'est que le chanteur nègre, dans la demi-improvisation de son sermon ne sait pas mieux résister à l'épithète énorme qu'à l'aparté naïf ou à quelque vers bien rythmé issu tout d'un coup du fond de sa mémoire.

Olga et Jean Roux-Delimal.

Huit Sermons Nègres

Par James WELDON-JOHNSON

Traduits par J. Roux-Delimal

SEIGNEUR, ECOUTE...

O Seigneur, nous venons ce matin,
Les genoux fléchis, courbés en deux,
Nous venons
Devant ton trône de grâce.
O Seigneur — ce matin —
Fléchis nos cœurs plus bas que nos genoux,
Et nos genoux
Dans quelque vallée déserte.
Nous venons ce matin —
Comme des vases vides à une source abondante,
Sans mérite, sans gloire.
O Seigneur — ouvre une fenêtre du Ciel
Et penche-toi, et regarde plus profond en nous
Que la rumeur de notre orgueil...
Ecoute — ce matin...

Seigneur, aie pitié des pécheurs,
Des pécheurs qui dansent aux bouches de l'enfer.
Seigneur — enfourche, ce matin,
Ton cheval aussi blanc que le lait,
Et promène-toi ce matin.
Promène-toi près du vieil Enfer,
Passe par les portes ténébreuses de l'Enfer,
Et arrête, O Seigneur! arrête les pauvres pécheurs
Avant leur plongeon
Fatal.

Et maintenant, O Seigneur, cet homme de Dieu
Qui rompt le pain de vie ce matin,
Protège-le dans le creux de ta main,
Et garde-le des fusils du diable,
Prends-le — Seigneur — ce matin,
Aromatise-le de menthe au dedans de son corps,
Suspends-le par les pieds et essore-le de tout péché,
Epingle son oreille à la borne de sagesse,
Donne à ses mots de vérité le poids des marteaux,
Et qu'ils s'écrasent sur le cœur cuirassé du péché.
Seigneur Dieu — ce matin,
Colle son œil au télescope de l'éternité,
Et fais-lui voir les murs de papier du temps.
Seigneur, — incendie son imagination,
Remplis ses bras du mouvement perpétuel,
Bourre-le de ta dynamite et de ta poudre.
Répands sur son corps toute l'huile du salut,
Et allume sa langue avec ton feu.

Et maintenant, O Seigneur ! —
Quand j'aurai bu ma dernière coupe de fiel,
Quand j'aurai été nommé de tous les noms
Sauf
D'enfant de Dieu,
Quand j'aurai fini de voyager
Sur les côtes escarpées de la montagne,
O bébé de Marie —
Quand je descendrai les marches profondes
Et glissantes de la mort,
Quand cette vieille terre vacillera sous mes pieds,
Descends-moi paisiblement dans la poussière
De ma Tombe,
Et là j'attendrai ;
J'attendrai ce fameux matin
Du grand réveil. — Amen.

LA CREATION DU MONDE

Alors Dieu franchit les portes de l'espace.
Il regarda autour de lui et dit :
Je suis seul —
Je vais me fabriquer un monde.

Et aussi loin que l'œil de Dieu pouvait voir,
Les ténèbres couvraient toutes choses,
Plus noires que cent minuits
Là-bas, dans un marais de cyprès.

Alors Dieu sourit,
Et la lumière éclata,
Et les ténèbres roulèrent d'un côté
Et la lumière étincela de l'autre,
Et Dieu dit : Voilà qui est bien !

Alors Dieu se pencha et prit la lumière dans ses mains,
Et Dieu roula la lumière, la pétrit avec les mains
Pour en faire le soleil ;
Puis il lança le soleil tout brûlant dans les cieux.
De la lumière qui restait,
Dieu fit une boule brillante
Et la brisa contre les ténèbres,
Emaillant la nuit de lunes et d'étoiles.
Alors en bas, entre
Les ténèbres et la lumière,
Il précipita le monde ;
Et Dieu dit : Voilà qui est bien !

Alors Dieu lui-même descendit —
Et le soleil était à sa main droite,
Et la lune était à sa main gauche ;
Et la terre était sous ses pieds.

Et Dieu marcha, et où il appuya ses pieds
Les vallées furent creusées,
Forçant sur leurs côtés les montagnes à s'élever.

Alors il s'arrêta et regarda et vit
Que la terre était brûlante et nue.
Alors Dieu, d'un pas, se rendit à l'extrèmité du monde.
Et il cracha les sept Mers —
Il fronça les sourcils, et les éclairs zébrèrent le ciel —
Il frappa des mains, et les tonnerres s'écroulèrent —
Et les eaux d'au-dessus la terre s'abattirent,
Les eaux rafraîchissantes tombèrent.

Alors l'herbe verte se mit à pousser,
Et les petites fleurs rouges fleurirent,
Et le pin montra de son seul doigt le ciel,
Et le chêne étendit ses bras ;
Les lacs se tapirent dans les creux du sol,
Et les fleuves s'en allèrent vers la mer.
Alors Dieu sourit encore,
Et l'Arc-en-ciel apparut
Et s'enroula autour de son épaule.

Alors Dieu leva le bras, et il agita la main
Au dessus de la mer et au dessus de la terre,
Et il dit : Que la vie naisse !
Et avant que Dieu put laisser tomber le bras,
Les poissons,
Et les bêtes et les oiseaux
Envahirent les fleuves et les mers,
Coururent les forêts et les bois,
Et fendirent l'air avec leurs ailes.
Et Dieu dit : Voilà qui est bien !

Alors Dieu marcha ;
Et Dieu regarda
Tout ce qu'il avait fait.
Il regarda le soleil

Et la lune.
Il regarda les petites étoiles.
Il regarda le monde entier avec ses choses vivantes,
Et Dieu dit : Je suis encore seul.

Alors Dieu s'assit
Sur le versant d'une colline où il pourrait penser ;
Sur la rive d'un fleuve large et profond, Dieu s'assit,
Avec sa tête dans ses mains ;
Dieu médita pendant des jours, des jours,
Et il pensa : Je vais me fabriquer un homme !

Du fond profond du fleuve,
Dieu râcla l'argile ;
Et sur la rive du fleuve
Il s'agenouilla ;
Et là, le Grand Dieu tout puissant,
Qui alluma le soleil et le cloua dans le ciel,
Qui éparpilla les étoiles au plus lointain de la nuit,
Qui arrondit la terre dans le creux de sa main ;
Ce grand Dieu,
Là,
Comme une Maman se penche sur son bébé,
S'agenouilla dans la poussière
Et travailla et travailla sur un petit bout d'argile
Pour le faire à son image ;

Alors, dedans, il souffla le souffle de la vie,
Et l'homme devint une âme vivante.
Amen. Amen.



LE FILS PRODIGUE

Jeune homme —
Jeune homme —
Tu as le bras trop court pour boxer avec Dieu.

Mais Jésus a dit un parabole :
Un certain homme avait deux fils,
Et Jésus n'a pas donné de nom à cet homme,
Mais il s'appelle Dieu Tout-Puissant.
Et Jésus n'appela ces fils d'aucun nom,
Mais tout jeune homme
En tout endroit
Est l'un de ces deux fils.

Et le plus jeune dit à son père :
Partage notre patrimoine et donne-moi
Dès maintenant
La part qui me revient.
Et le père, avec des larmes dans ses yeux lui dit :
Mon fils, n'abandonne pas la maison de ton père !
Mais ce fils était plein d'orgueil
Et de volonté,
Et il prit sa part des biens de son père
Et il partit pour de lointains pays.

Il vient une heure,
Il vient toujours une heure
Où tout jeune homme
Du haut de la maison paternelle
Regarde l'horizon
Et rêve à de lointains voyages.

Et le fils prodigue
Chemina par des routes inconnues ;
Et tout en marchant il pensait :
Me voici sur une route facile
Et douce et lisse,
Bien loin des sillons cahoteux
Derrière les charrues de mon père !

Jeune homme —
Jeune homme —

Elle est bien facile à suivre
La route
Qui mène à l'Enfer.
Elle va toujours en descendant,
Et plus on avance et plus on va vite.
On n'a pas à peiner, à suer, à pousser,
Rien qu'à se laisser aller, flotter, glisser
Jusqu'au moment où les pieds
Font résonner
D'un choc épouvantable
Les portes de l'Enfer.

Et le fils prodigue continua son chemin,
Et un soir il arriva dans une ville immense
Qui brillait de tant de feux
Que la nuit y ressemblait au jour.
Les rues étaient couvertes de monde ;
On entendait partout les cuivres
Et les cordes
De mille orchestres,
Et dans toutes les rues on chantait,
On riait, on dansait.
Et le fils prodigue accosta un passant :
Dites-moi, quelle est cette ville ?
Et le passant se mit à rire et lui dit :
C'est Babylone, Babylone !
La grande cité de Babylone !
Venez, mon ami, venez avec nous.
Et le fils prodigue se joignit
A la foule.

Jeune homme —
Jeune homme —
Vous n'êtes jamais seul à Babylone.
Vous trouverez toujours des amis à Babylone !
Jeune homme —
Jeune homme —

Vous ne pouvez jamais être seul à Babylone,
Jamais être seul avec votre Jésus
A Babylone.
Vous ne pouvez jamais trouver un lieu désert,
Un lieu tranquille
Pour poser vos deux genoux
Et parler avec votre Dieu,
A Babylone.

Et le fils prodigue suivit son nouvel ami ;
Il s'acheta de beaux habits neufs.
Il passa ses journées dans les tavernes
A boire tous les feux de l'Enfer.
Il passa toutes ses nuits dans les tripots,
Jouant aux dés son âme avec le diable.
Il rencontra les femmes de Babylone.
Oh-o-oh ! ces femmes de Babylone !
Habillées de jaune, de pourpre et d'écarlate,
Chargées de bagues, de boucles et de bracelets.
Leurs lèvres ruissellent
D'un miel savoureux
Qui embaume le jasmin.
Et cette odeur de jasmin des femmes
De Babylone
Entra dans ses narines
Et pénétra son âme.
Et il gâcha l'essence de sa vie
Dans les débauches et les orgies,
Le soir, dans la nuit toute noire,
Avec les femmes de Babylone
Avec ces femmes dont les péchés
Ont la douceur du sirop.
Elles lui volèrent son argent,
Elles lui volèrent ses habits
Et le laissèrent sans un sou,
En haillons,
Dans les rues de Babylone.

Alors le fils prodigue s'enrôla
Dans une autre foule...
Celle des mendiants et des lépreux de Babylone !
Et il dut nourrir les cochons,
Et il avait plus faim que les cochons
Et il se coucha sur son ventre
Dans le purin et dans la boue,
Et il mangea les restes des cochons,
Et pas un seul cochon
N'était assez vil pour tourner son groin
Vers l'homme qui se traînait dans la boue de Babylone.

Un jour, le fils prodigue se mit à réfléchir,
Et il pensa :
Dans la maison de mon père
Il y a des chambres et des chambres,
Et tous les serviteurs mangent à leur faim,
Et tous ont un lit pour dormir.
Je vais me relever et m'en retourner
Chez mon père.

Et son père le vit venir de loin,
Et il courut à sa rencontre.
Il le couvrit d'habits tout propres
Et pendit une chaîne d'or à son cou.
Il fit préparer un grand festin,
Tua le veau gras
Et invita tous les voisins.

Oh-o-oh ! pécheur !
Quand tu te mêles aux foules de Babylone,
Quand tu bois le vin de Babylone,
Quand tu poursuis les femmes de Babylone,
Tu ris à la face de Dieu et tu oublies
La Mort.
Aujourd'hui, jeune homme,
Tu as dans ton bras la force d'un ours

Et dans ton cou la force d'un taureau,
Mais un de ces jours
Il faudra te battre avec
La Mort !
Et c'est la Mort qui gagnera.

Jeune homme, n'approche pas de Babylone.
Babylone est aux bouches de l'enfer.
Jeune homme, abandonne
Les danses
Et les orgies
Et le vin et le whisky
Et la bouche brûlante des femmes
De Babylone.
Tombe à genoux et dis
Dans ton cœur :
Je vais me relever et
M'en retourner chez mon père.



ORAISON FUNEBRE

Ne pleurez pas, ne pleurez pas,
Elle n'est pas morte ;
Elle repose au sein de Jésus.
Mari désespéré, enfant plein de douleur,
Ne pleurez plus :
Elle n'a fait que s'en retourner chez elle.

Le jour avant hier, au matin,
Dieu était assis sur son grand trône
En haut du ciel immense,
Et il se penchait pour regarder le monde,
Il regardait tous ses enfants,
Et son œil aperçut Sœur Caroline

Tordue sur son lit de douleur.
Et le grand cœur de Dieu fut touché de pitié,
De son éternelle pitié.

Alors Dieu se releva sur son trône
Et il dit à ce grand ange tout brillant
Qui se tient à sa main droite
« Appelez-moi La Mort ».
Et le grand ange tout brillant cria
D'une voix éclatante
Comme une explosion de tonnerre :
Appelez La Mort, Appelez La Mort !
Et l'écho résonna dans toutes les rues du Ciel,
Et l'écho parvint à l'endroit ténébreux
Où La Mort
Attend
Avec ses pâles, avec ses blancs chevaux.

Et La Mort entendit l'Appel
Et sauta sur son cheval le plus rapide,
Livide comme un drap illuminé de lune.
Les murs d'or de la rue du Ciel virent passer
Le galop
De la mort.
Les sabots de son cheval firent jaillir
Des pavés d'or des étincelles,
Mais n'éveillèrent aucun son.
La Mort monta jusqu'au grand trône blanc
Et attendit l'ordre de Dieu.

Et Dieu dit : Descendez, Descendez, La Mort !
Descendez à Savannah, en Géorgie,
Et trouvez Sœur Caroline.
Elle a supporté tous les fardeaux et la chaleur du jour,
Elle a travaillé longtemps pour moi dans ma vigne,
Et elle est fatiguée —
Elle est lasse —
Descendez, La Mort, et rapportez la moi.

Et La Mort ne dit pas un mot,
Mais elle lâcha les rênes de son cheval,
Et elle enfonça ses éperons dans les flancs
Vides de son cheval,
Et elle chevaucha par les rues du Ciel,
Puis traversa les portes nacrées, puis au delà
Des soleils, des lunes et des étoiles,
Elle chevaucha, et l'écume de son cheval
Dessinait une comète
Dans le grand ciel de Dieu.
Sa cavalcade dépassa le tonnerre
Et l'éclair, et tout droit ici-bas
La Mort
Etait descendue.

Comme nous veillions à son chevet,
Nous la vîmes détourner les yeux et regarder au loin.
Et elle vit ce que nous ne pouvions pas voir ;
Elle vit la vieille Mort, la vieille Mort
Tombant comme une étoile filante.
Mais La Mort n'effraya pas Sœur Caroline,
La Mort lui parut être un ami
Doucement souhaité
Et bienvenu.
Elle murmura : Je m'en retourne chez moi ;
Elle sourit, puis elle ferma les yeux...

Alors La Mort la souleva comme un bébé,
Et elle fut étendue dans des bras de glace,
Mais elle n'en sentit pas le froid.
Et La Mort continua sa cavalcade,
Là-haut, au delà de l'étoile du soir,
Bien loin, bien plus loin que l'étoile du matin,
Dans le scintillement de la lumière divine,
Vers le grand trône Blanc.
Et là, la Mort étendit Sœur Caroline
Dans le giron de Dieu.

Et Jésus lui prit la main, et essuya ses larmes,
Et il caressa les rides de son front;
Et les anges lui chantèrent une petite chanson
Et Jésus la berça dans ses bras
Et lui dit: Reposez-vous.

Ne pleurez pas, ne pleurez pas,
Elle n'est pas morte,
Elle repose au sein de Jésus.

Weldon JOHNSON.

Traduction de J. Roux Delimal

Ces sermons — dont on lira la suite dans notre prochain numéro — sont traduits de l'ouvrage de James Weldon Johnson *God's Trombones*, dont le copyright a été acquis par la *Viking Press*, 18 East 48 th. Street, New-York City, qui en a autorisé la publication dans les *Cahiers du Sud*. Nous lui exprimons ici nos plus vifs remerciements ainsi qu'au traducteur M. J. Roux Delimal pour son obligeance.

Sur le Tombeau d'un Ennemi

A Pierre d'Exideuil

OCTAVE AU TOMBEAU D'EUGENE

C'est moi. Tu t'attendais à ma visite, n'est-ce pas ? J'ai laissé ta famille s'éloigner : ta mère, que ce nouveau malheur dote d'un tragique et d'unc noblesse supplémentaires, ton frère, tes oncles, tes cousines et, un peu en retrait, ta veuve qui ne me connait pas. Les ouvriers ont rabattu avec précaution ton couvercle de marbre. Me voici, Eugène.

Je n'ai rien ignoré de tes dernières années. On continuait à nous entretenir l'un de l'autre, mais par à-coups; j'apprenais à la fois ta maladie et ta guérison, ton mariage et la naissance de ton fils.

Tu devais mettre en garde nos amis communs « Méfiez-vous de l'exubérance d'Octave! » Moi, je parlais de toi sans affectation : même sous le poids de ta haine, je n'oubliais pas que tu avais été mon ami. Vas-tu te dresser maintenant, et me reprocher tous mes mensonges prétendus et toutes les fourberies dont, bêtement, tu me jugeais capable?... Tu étais méchant, je ne dis point, à la façon des traitres de mélodrame, comme tu me croyais méchant moi-même ,mais à la façon des chevaux: il y a des chevaux rétifs, des chevaux cagneux des chevaux méchants — tu étais méchant. Tu me prêtais candidement ta malveillance et tu prenais pour des réalités tes plus imbéciles suppositions. Je n'ai

plus d'ennemi. Tu ne souriras plus avec condescendance lorsque mon nom sera prononcé devant toi. Il m'est permis d'en ressentir quelque soulagement.

J'imagine l'oraison funèbre dont tu aurais aimé me gratifier: « Bourreau, te voici donc couché sous la même pierre que ta victime! » Je dormirais, méprisant ton triomphe, auprès de ta sœur, ma bien-aimée Madeleine. Avec quelle générosité désabusée tu aurais feint ensuite de me pardonner: il est mort, n'en parlons plus. Mais c'est toi qui meurs, dieu merci, et moi qui parle et qui te survis, et peut-être pour une vingtaine d'années.

Quelle supériorité tu t'arrogeais! Avec quel sans-gêne tu me traitais, même aux plus beaux jours de notre amitié! Mon affection pour toi ne fut qu'un long sacrifice d'amour-propre. Tu ignorais ta susceptibilité maladive et ton aigreur; tu te voulais seulement froid, de cette froideur anglo-saxonne où tu voyais sans doute le signe de la bonne éducation, et, t'estimant parfait, tu méprisais d'autant plus les hommes qu'ils différaient davantage de toi. Ainsi, Octave qui bavardait à tort et à travers et subissait tes brimades sans mot dire ne pouvait être ni dévoué, ni sincère, ni sage. Tu tirais gloire de ta famille et de ta fortune, mais en dépit de ta nonchalante distinction, tu avais le jugement d'un vallet de chambre et la méfiance d'un paysan. A chacune de tes insolences, je me répétais « C'est Eugène, c'est mon ami Eugène ». Je croyais aveuglément à ta délicatesse ; pour un geste affectueux, j'oubliais dix affronts. Tu étais insolent sans péril. Au moment de mes vengeances imaginaires où j'allais te jeter au visage tes infamies vraies ou supposées, je m'ébrouais comme un chien qui sort de l'eau « C'est Eugène, c'est mon ami Eugène! » Mais toi, parce que je ne retenais jamais les mots d'amour qui me montaient à la bouche, parce que j'aimais aimer, tous mes sentiments te paraissaient joués. Madeleine était plus clairvoyante qui souvent, et bien que nous aimant l'un et l'autre, fut jalouse de toi.

Oh, tu ne t'étais pas opposé à notre mariage! C'est toi, au contraire, qui avais décidé ta mère. C'est toi encore qui as aidé mon jeune ménage. L'ai-je oublié ? Tu étais flatté dans ta vanité de pouvoir morigéner, commander, juger. Mais sitôt que je relevai la tête,

toute la famille se ligua contre moi. Que Madeleine ne regrettât pas le temps où elle vivait sous ta loi vous froissait. Pauvre Madeleine que vous avez tuée, oui, tuée toi, ta mère, ton frère, ce jeune écervelé! Tu laisses ton mari dire ceci, il se permet cela, tu n'es pas maîtresse chez toi. Tu te trouvais offensée, n'est-ce pas, de ce que la petite compagne de ton enfance fut mon bien, à moi gros balourd tout juste bon à te suivre et à t'approuver ou te contredire au hasard. Tu ne me pardonnais pas d'être dans la confidence de ses secrets de jeune fille. Si je me plaignais des procédés de ta mère, tu répondais avec ton éternel sourire protecteur : « C'est moi qui lui ai conseillé d'agir ainsi ». Mais le plus souvent, tu venais à moi, l'œil bonhomme, et tu posais ta main sur mon épaule : « Je connais Madeleine... » Ce n'est pas vrai : tu n'as jamais compris Madeleine. A tes yeux, elle avait toujours quinze ans. Elle avait souffert par ta faute, à cause de ton autorité usurpée. Je l'ai grisée de liberté. Elle m'aimait; elle faisait bon marché de mes défauts que toi seul as connus aussi bien qu'elle. Aussi lorsqu'elle déclara qu'elle entendait être heureuse à sa guise, vous avez deviné que je lui montais la tête, que je voulais la détacher de sa famille. Vois-tu, Eugène, je puis bien te le dire, à présent que tu es obligé de me croire, j'avais supplié Madeleine d'être patiente ; je savais combien elle souffrirait, séparée de vous, et combien je souffrirais, séparé de toi. Je suis vif : de peur de l'irréparable, j'avais évité de l'accompagner — et à son retour, tandis qu'elle tremblait et pleurait dans mes bras, ce n'est pas de vos injures que je me suis préoccupé, mais de son chagrin, du tien. Je pensais aussi qu'elle avait pu manquer d'indulgence : vos susceptibilités, vos interminables tracasseries, je les supportais plus aisément, mois qui en souriais depuis dix ans, que Madeleine qui ne les avait découvertes qu'après son mariage. C'est pourquoi, le lendemain, je suis venu te trouver ; je me souviens que tout le long du chemin je te parlai avec tendresse ; qui sait si, alors, une franche explication... Mais ce n'était pas dans ton caractère: la sincérité t'effrayait; tu blâmais souvent mon impudeur. — Ta mère était assise au coin du feu, ton frère à ses genoux sur un pouf, toi debout, derrière elle, les doigts sur le dossier du fauteuil. J'ai demandé à te parler seul à seul. Ta mère s'est levée;

j'ai cru qu'elle allait me maudire en vers alexandrins et que je ne pourrais interrompre ses imprécations que d'un « Mais Madame... » et d'un «Eh quoi Madame... » également sans suite. J'ai souri. Tu as exigé de moi des excuses. Je te revois, livide, suffocant, le doigt tendu vers la porte. Ces geste-là a tué Madeleine.

Je disais: Ecris à ta mère, écris à Eugène » ,mais elle craignait de paraître me démentir ; elle avait ta fierté. Le médecin m'inquiétait. J'entends encore ce petit vieillard répéter timidement : « très très très très malade ». C'étaient les plus mauvais jours de ma vie. La nervosité de ma femme, ma tristesse, mon dégoût, mes appréhensions, m'avaient fait négliger mes affaires ; j'étais harcelé de soucis d'argent. Mais je ne pensais qu'à Madeleine. Il fallait vous réconcilier. J'ai rôdé autour de ta maison. Je croyais qu'il me serait indifférent de te revoir : je me trompais. Trop d'amitié traînait encore sur tes lèvres pincées, dans tes yeux hypocritement tendres. Tu as regardé la main que je te tendais et tu as dit: « Je te savais vil, mais pas à ce point ». Tu avais prononcé une phrase historique, tu étais content. J'ai rebroussé chemin en haussant les épaules.

Madeleine n'a jamais rien su de notre dernière rencontre. Le lendemain de sa mort, tu m'as écrit une lettre infâme. Tu me reprochais de t'avoir emprunté de l'argent ; tu exigeais comme ton dû ces pauvres bibelots que Madeleine avait aimés ; de la morte tu n'écrivais pas même le nom ; sa disparition n'avait pas apaisé ta rancune. Je t'ai retourné ta lettre avec, en marge, ces simples mots : Je te savais vil, mais pas à ce point. La haine que j'ai sentie autour de moi m'a empêché de t'oublier. Vous parliez de Madeleine comme si vous l'aviez reconquise, comme si je n'avais joué aucun rôle dans sa vie. La lamentation favorite de ta mère était : « Lui ! Lui ! il faut que ce soit lui qui survive ! » Elle ne se souvenait de moi que pour voir dans mon existence infortunée un défi à la justice. Toi qui ne voulais pas froisser nos amis, tu la priais mollement de ne pas parler de la sorte, mais tu publiais dans une revue médicale un article traitant « de l'influence du milieu sur le développement des maladies nerveuses » et tu t'apitoyais « sur une malheureuse qui mourut récemment, non qu'elle eût été privée de soins, mais faute d'avoir été veillée par quelqu'un qui la comprît ». Il n'est pas un

de nos camarades qui ne se soit indigné. Léopold a renoncé à te revoir.

J'ai supporté une vie solitaire et misérable, avec mes souvenirs et ta haine. Tu vas me manquer. Que de fois je me suis refusé une faiblesse pour te priver du plaisir de ricaner. Un ennemi vaut mieux qu'une conscience. Tu m'as imposé la résignation; toi qui pouvais douter de ma douleur, tu as calmé ma fougue, tu m'as guéri de cette prostitution de moi qui m'enivrait. Ah, Eugène, que j'aimerais à te pardonner! Comment deux hommes nés pour se haïr peuvent-ils si longtemps figurer deux amis ? Quel plaisir prend-on à tromper celui que l'on méprise ? Ne te disais-tu pas mon frère autrefois ? Certes, tu me jugeais inférieur à Madeleine, mais tu ne me détestais pas.Quelques semaines avant notre séparation, tu t'es plaint : « Notre amitié n'est plus la même... » Que me proposais-tu, toi qui le jour même m'avais dit : « J'aurais voulu que Madeleine ne t'aimât jamais » ? — J'ai dit sans te regarder : « Oui, tout est malentendu ». Malentendu? L'amitié est plus simple que cela. Tu n'as jamais su ce qu'est l'amitié.

Adieu. J'ai le cœur serré au moment de te quitter C'est la tombée du jour sans doute. Déjà ce matin, je me surpris des larmes dans les yeux. Tu dirais que c'est ma sensiblerie. Tu n'aurais pas fait tant d'histoires. Bon débarras, hein? Non, tu n'aurais pas dit cela ; j'exagère.

Voici le gardien. Te rappelles-tu la place des Vosges? Tu vas rester seul jusqu'à demain. J'ai froid. Ton frère viendra te porter quelques fleurs. Aviez-vous fini par vous comprendre ? Bonsoir, Eugène. Je souhaite que tu aies fini par comprendre ton frère. C'est bien assez que tu m'aies à ce point méconnu.

As-tu souffert de notre haine, je veux dire : souffert dans ton cœur? Tiens, je suis plus juste que toi: je n'en doute pas. Oui, tu as souffert dans ce qui avait été ton amitié pour moi. Tu m'avais aimé, à ta façon. Tu avais vu en moi je ne sais quel confident de comédie, quel comparse, quel Pylade actif et grossier, bruyant et loyal. Je suis assez loin de ce brave homme conventionnel, mais me diras-tu comment il devint un être tortueux et toujours mû par des intentions malhonnêtes? Je le vois bien : les images qu'imposent la haine et l'amour détruisent à jamais les images antérieures. Ma femme

m'est toujours présente, et j'ai oublié l'enfant qui jouait sous la table tandis que nous apprenions, toi et moi, nos leçons côte à côte. Pourquoi n'aurais-tu pas de même oublié ton ami, toi qui me détestais ?

Je ne t'ai pas détesté. Si j'avais su que tu étais malade, j'aurais été te voir. Est-ce que tu m'aurais à nouveau jeté dehors. Peut-être. Ou bien tu m'aurais dit : « Bonjour, Octave. » Non, tu m'aurais jeté à la porte, fût-ce à contre-cœur, plutôt que de te renier. Je vais tâcher de t'oublier, d'oublier que tu voulus être et demeurer mon ennemi. Au revoir. Je n'aurai plus ta haine pour me soutenir. C'est curieux, je parle seul et je te comprends mieux, me semble-t-il, que si tu me répondais. Au revoir, mon vieux, au revoir, mon pauvre vieux.

EUGENE AU TOMBEAU D'OCTAVE

C'est là. Telle est la justice des hommes que la victime et le bourreau sont réunis sous la même pierre. Que suis-je venu chercher ici ? — Je n'ai su sa disparition que ce matin. Il m'a fallu garder le silence quelques instants. Sans doute pensais-je à Madeleine, car pour ce qui est de toi, Octave, j'ai appris à mes dépens de qui j'avais fait mon ami.

J'étais ton ami. Je souffrais de tes défauts. De la vulgarité que tu avais héritée des tiens, de tes plaisanteries lourdes et grasses, du contentement que tu éprouvais à te savoir vulgaire et lourd. Tu t'agitais ; tu bouillonnais. Je ne t'ai jamais connu sans quelque grande passion ou pour le moins quelque grand projet. Je t'ai entendu jurer une amitié éternelle à des camarades que tu n'as jamais recherchés — et moi qui dans ce temps t'aimais comme un frère aîné aime un frère plus jeune, je souffrais de te voir dilapider une affection à laquelle j'attachais tant de prix. Jamais un homme n'a autant que toi manqué de dignité. Ta grossièreté te donnait de l'aplomb : tu justifiais tes actes les plus irréfléchis avec une gravité dont je fus longtemps dupe. Que de temps tu fis perdre à mon esprit et à mon cœur !

Madeleine après tant d'autres s'est laissée prendre à tes pirouettes. Je pensais que tu l'aimais vraiment. Je t'ai vanté à ma mère : je ne supposais pas que tu ferais d'elle une pauvre vieille toujours craintive qui geint, et pleure, et crie. J'avais confiance en toi, en ton honnête-

té. Te rappelles-tu que dans les premiers mois de ton mariage tu disais : « Je vis un rêve que je ne mérite pas » ? Qu'il me plaisait de t'entendre parler de la sorte ! Mais tu t'es vite habitué, avec ta forfanterie et ta goujaterie habituelles, à ce trop beau rêve. Tu affectais auprès de Madeleine une attitude protectrice. Tu traitais la plus délicate et la plus pure des jeunes filles comme on fait d'une maitresse d'un soir.Il fallait qu'elle t'appelât « mon oiseau ». Tu l'embrassais devant moi à pleine bouche. Tu ne ménageais en rien cette enfant effarouchée. Elle en souffrait. Elle excusait tes inconvenances avec ces formules mêmes que mon amitié opposait à mon jugement : ta bonté, ton intelligence, ta gaucherie. Par fierté — nous sommes fiers - elle s'efforçait de nous démontrer qu'elle était heureuse. Elle finit par se prendre à son jeu. Entre elle et nous, je sentis des liens se briser. Qui en pouvait être responsable, sinon toi ? Même lorsqu'elle osait encore se plaindre de ta perpétuelle agitation (à demi, avec des yeux qui prenaient peur de ses propres paroles), ton ombre indiscrète nous séparait.

A cette époque, comme je t'avais avancé quelque argent, tu louais ma grandeur d'âme devant nos amis, ton boucher, ta concierge. Mais la reconnaissance te pesait et tu fus encore plus content de me rendre cet argent que je n'avais été content de te le prêter. « Cet imbécile, disait maman, ça se croit un grand homme, ma parole ! »

Il devint de plus en plus difficile de conseiller Madeleine. Elle était si savamment empoisonnée qu'un jour elle nous a injuriés. J'aurais voulu douter de ton hypocrisie, mais les mots qu'elle répétait, je te les entendais dire et je reconnaissais jusqu'aux inflexions de ta voix. Il y a des choses qui ne trompent pas. Afin qu'il te fût possible de déplorer notre brouille — tu aimais les larmes — tu n'avais pas accompagné Madeleine ce jour-là. Tu avais lâchement prétexté un rendez-vous d'affaires. Mais Léopold m'a avoué qu'il a passé cet après-midi avec toi.

Je te devine, calmant les remords de la pauvre Madeleine et la pressant contre ton cœur en l'accablant de paroles creuses. Et moi, grands dieux ! quelle diplomatie avait été la mienne ! J'avais assumé toute la mauvaise humeur de ma mère (tu étais le mari de Madeleine elle

ne pouvait pas t'aimer, tu aurais dû le comprendre). Je m'étais attribué toutes ses phrases blessantes. Je m'assurais qu'entre nous des froissements auraient des conséquences moins graves qu'entre maman et toi. Je ne manquais jamais de te rappeler mon affection. Je te dis même un jour : « J'aurais préféré savoir Madeleine moins heureuse et ne pas sentir notre amitié faussée par votre mariage » et c'était vrai: pardon, Madeleine ! Tu esquivais toute explication. Que de fois je suis venu à toi avec franchise! Tu répondais négligemment et sans me regarder: Oui, tout est malentendu... Tu te préparais à quelque comédie: Oui, mes amis, tout cela, malentendu, cela s'arrangera, j'aime tellement Eugène! Je donnerais mon sang pour lui! Et tu aurais attendu que quelqu'un intercédât, et alors tu nous aurais accordé ton pardon, et nos amis en auraient conçu pour toi une vive admiration. Plaire était ta grande affaire. Plaire à n'importe qui, par n'importe quels moyens. Tout en toi était cabotinage et calcul.

Il n'y avait guère plus d'un mois que je t'avais chassé de ma maison, plutôt que de te laisser narguer ma mère, lorsque je t'ai rencontré devant ma porte. Tes affaires périclitaient. Tu négligeais ton bureau ; tu y arrivais à midi, comme tes employés s'en allaient. C'est ta paresse qui a porté le premier coup à la santé de Madeleine, ta paresse et ta conduite à notre égard. Tu manquais d'argent. Alors. sans rancune, tu es venu à moi, le sourire aux lèvres, la main tendue — et j'ai retiré ma main (je ne suis pas sûr que tu ne l'aurais pas baisée en pleine rue) et je t'ai traité de lâche. Et que j'aie dû te traiter de lâche, toi, l'ami de toute ma jeunesse, voilà ce que je ne te pardonne pas. Tu as haussé les épaules.

Quelques jours plus tard, tu t'es adressé à Léopold, et c'est moi qui, par une dernière faiblesse, ai avancé à Léopold la somme qu'il t'a prêtée.

Je t'imagine ici, à la mort de Madeleine, les bras au ciel et poussant de grands cris, et te félicitant à part toi de pleurer si bien. Mais lorsque je t'ai écrit sans colère pour te demander, non point au nom d'une amitié morte, mais en souvenir des services que j'avais eu plaisir à te rendre, quelques bibelots qui avaient appartenu à ma sœur et qui étaient autant d'épaves de notre enfance commune, tu m'as renvoyé ma lettre, avec, en marge, les mots mêmes dont j'avais qualifié ta lâcheté. Car tu

étais spirituel et gracieux et tes vengeances étaient raffinées. Tu t'es vengé de ce que tu appelais notre supériorité en criant à ma mère ce que Madeleine avait eu la candeur de te confier, tu t'es vengé de ce que j'ai vécu sans jamais te nuire en me calomniant auprès de Léopold. Aussi, je me suis méfié de toi. Jamais je n'ai donné prise à tes médisances. Peut-être n'aurais-je pas accepté mon poste si je n'avais su que tu me proclamerais incapable d'en exercer la charge.

Il ne faut pas que ton ancienne image me fasse te pardonner indûment. Je ne veux pas te pardonner. Si tu étais où je suis et moi où tu es, tu exulterais : « Mon ennemi est mort ; il m'est permis d'en éprouver quelque soulagement ». Mais c'est moi qui te survis, dieu soit loué ! et peut-être pour une vingtaine d'années. Je ne penserai plus à toi. Si je puis me souvenir seulement de l'ami d'autrefois, un peu vulgaire, affectueux et de bon conseil, et bien soit, je te pardonnerai. Au reste, ce n'était pas entre toi et moi qu'était le malentendu. Nous nous connaissions si bien que notre haine fut aussi justifiée que notre amitié. Nous nous connaissions si bien qu'il y avait une haine vaincue dans notre amitié et que seule une amitié comme la nôtre pouvait engendrer une telle aversion. Le malentendu, il n'était pas entre nous, non: il était entre Madeleine et toi. J'ai souvent pensé qu'à ses yeux rien ne différenciait votre camaraderie impure de la tendresse inquiète, de la perpétuelle conquête, que fut autrefois ma passion pour Marinette. Mais Madeleine croyait t'aimer. Vous n'étiez pas nés l'un pour l'autre, mais vous ne l'avez pas su. Vous avez été mari et femme, quoique maman refuse de l'admettre, oui, mari et femme : c'est un faible lien ; il vous suffisait pourtant. Si tu avais été plus patient... Je t'aimais bien. Mais tu pressentais la fragilité de ce bonheur mensonger. Tu nous craignais. Tu avais peur que nous ne détruisions l'idole de Madeleine. Etait-ce là ton amitié pour moi, Octave, supposer que je ne savais pas reconnaître tes qualités? Allons je ne serai pas Boulevard des Italiens à quatre heures. Adieu. J'aurais aimé avoir avec toi une dernière entrevue. Nous n'avons pas eu de dernière entrevue. Mais tu m'aurais accablé de serments, ou bien tu m'aurais tendu une main magnanime, et moi, peut-être me serais-je demandé dans quel intérêt tu recherchais à nouveau mon amitié. Une ex-

plication n'aurait servi de rien. Il n'est pas d'élan du cœur que ne dénature la malveillance.

Et maintenant, il va falloir vivre sans savoir si je ne t'ai pas méjugé, toi qui m'as méjugé, si je n'ai pas fait le mal, moi que tu as détesté.

Quand je t'ai rencontré pour la dernière fois, tu ne me savais pas si près de toi.. Je découvris tes cheveux gris et ton nouveau visage (ou bien je t'avais oublié). Tes gestes m'ont paru plus mesurés, ta voix plus sourde. Peut-être les années nous avaient-elles à notre insu rapprochés l'un de l'autre; peut-être étions-nous alors tels que nous aurions pu devenir deux amis. Qui sait? Tu m'appelais ton frère, autrefois...

André WURMSER.

Encarté dans un Livre ignoble

Ainsi, à votre tour vous avez acheté « *Les délices du fouet* » ! Est-ce assez ridicule, dites, ridicule et insuffisant. Les mêmes mots affriolants constamment répétés, exercent leur éternel pouvoir. Pourtant — et bien qu'avant de m'abaisser à lire je sois déjà plus qu'à moitié vaincu — je m'arrête parfois, dégrisé, riant de toute cette pauvreté.

Quel âge as-tu ? seize ans ? soixante ? — Je connais ton histoire. Tu as feint de t'intéresser aux romans populaires de l'étalage. Tu voyais, à travers la vitre, le vieux Polonais qui, près de sa lampe éternelle étudiait un bouquin crasseux. Tu as monté la garde devant la tentation. Tu as eu le courage de traverser la rue et la faiblesse de tourner la tête. Tu t'es éloigné. Ce n'était pas la première fois que tu te résistais. Puis, tu es revenu sur tes pas. Tu as pensé aux papillons qui luttent contre les lumières. Avec quelle désinvolture appliquée tu as fait ton choix parmi des titres écœurants ! Tu cherchais les gravures; tu reconnaissais les modes et les nudités du début du siècle. Tu craignais d'être surpris; tu calculais ta défense : « la curiosité... je voulais savoir jusqu'à quel point... » Tu as désigné ce volume ; tu l'as enfoui hâtivement dans la poche de ton pardessus. On t'a dit un prix avec mauvaise humeur et tu as payé sans marchander.

Aussitôt sur le trottoir, tu t'es trouvé dégagé de l'obsession ; tu aurais volontiers jeté ton livre dans le ruisseau. Tu as suivi des rues tranquilles. Tu as recherché la maison chère à ton enfance.

Moi, derrière mes fenêtres, je rêvais des petites filles dont je guettais le passage. Laquelle épouserais-je lors-

que j'aurais vingt ans? Il arrivait que la fille du roi vint à ma rencontre, avec ses demoiselles d'honneur toutes tues de blanc. Je descendais de cheval et la baisais au front. Notre mariage était célébré en grande pompe. Après la cérémonie, les portes se refermaient sur une chambre aux tentures lourdes pleine de plantes vertes. La princesse baissait les yeux. Je n'allais pas jusqu'à me figurer sa nudité, mais je n'ai pas oublié le vertige, la suffocation, le serrement de cœur qui composaient une volupté sombre et fraîche. Puis, les trompettes annonçaient au monde ravi la naissance du prince héritier.

Toi aussi, je le sais bien, toi, nous tous, comme les gens. Et maintenant te voici lavé par ton enfance, te voici libre. Aucune passion n'occupe sans trève le cœur de l'homme, ni le regret des morts, ni l'amour des vivants, ni le vice ; on s'oublie tout le long d'une journée, jusqu'à ce qu'on vacille pour une passante cambrée, pour un bout de phrase évocateur. — Ce soir, lorsque vous lirez votre journal ou que vous finirez vos devoirs d'algèbre, vous écouterez entrer le monstre en vous. Il est là, vous êtes perdu. Vous marchez sur la pointe des pieds. Au portemanteau de l'antichambre, votre pardessus pend de guingois, tiré par le livre.

Vous vous jouez d'abord la curiosité désintéressée, mais lentement vous vous identifiez au tuteur de Ginette, au professeur de Daisy. Vous faites voluptueusement vôtre leur absurde sévérité. Evoquez-vous une volupté déjà connue ? Je ne le crois pas. Lire nous est une consolation : ceux qui consentent à s'assouvir ne lisent point. Moi, si Daisy l'impertinente et Ginette qui désobéit m'étaient livrées vives, je ne pourrais plus, je ne voudrais plus disposer d'elles. Les femmes vraies, leur visage d'ange me fait reculer : leurs yeux pleins d'âme, leurs lèvres qui font des moues. Si j'envie les héros de ce livre, ils n'ont jamais cessé de me répugner.

J'étais sans défiance. J'aimais ma femme. Nos jeux amoureux ne me semblaient ni tristes, ni monotones. Une nuit, j'ai rêvé.

La femme qui était pendue par les pieds à la suspension de ma salle-à-manger, je savais, bien je ses jupes fussent renversées sur sa tête, qu'elle était blonde et théâtralement ingénue. Son corps pâle se balançait, drôlement éclairé, et je retenais mes mains impatientes de frapper cette nudité charmante, aigre et ridicule. Je

souffrais et me réjouissais comme un affamé qui s'attable.

Je m'éveillai heureux et las. J'osai m'amuser d'un songe dont les images revenaient dociles, vulgaires : désenchantées. Mais chaque fois que je voulus m'en moquer avec d'autres, je me connus plus angoissé ; mes lèvres avaient peine à ne pas se serrer, mes mains se souvenaient d'avoir été tentées. Prétendais-je rire ? Un charme pesait sur moi ; je comprenais que j'allais balbutier et rougir, que je devrais apprendre à mentir avant que de plaisanter sur un tel sujet.

Ce fut comme si je devenais myope. Ce qui m'était cher me fut inaccessible. Je méprisais mes amis qui ne devinaient pas mon mal, ou bien je leur parlais si chaleureusement de vos semblables que je ne doutais pas de m'être démasqué et je me reniais vite et inutilement, car les hommes n'imaginent le vice que sous un aspect naïvement et continûment épouvantable, et je m'étais vainement livré. Je me savais injuste. J'apprenais à être seul. Un tel secret dénature toute intimité : jusque dans mes conversations avec mon meilleur ami, il me semblait mentir comme dans un salon. J'écoutais distraitement ma mère : je n'étais plus son enfant, j'étais une très grande personne, une plus grande personne qu'elle.

Je commençai à me céder, m'enfermant n'importe où pour me délecter à ces scènes de couvent ou d'école. J'assistai avec une triste satisfaction au retour triomphant de souvenirs négligés. Comment n'avais-je pas pris garde aux dessins uniformes qui illustraient les marge de mes cahiers de brouillon, aux rêveries au gré desquelles certains de mes camarades (les plus efféminés) subissaient des châtiments humiliants ou terribles? Mais j'avais oublié ces avertissements de mon adolescence, je m'étais fié au jeune homme élégant et cynique dont ses maîtresses étaient fières, j'avais voulu ne me reconnaître qu'en lui. Hélas, ces maîtresses charmantes, le démon me contraignit à les souiller rétrospectivement ; j'imposai à leur souvenir les plaisirs que je n'avais pas exigés d'elles et que, par décence, par affection et par crainte du ridicule je ne tentais pas d'imposer à ma femme. Je me plus à confondre avec Ginette, avec Daisy, celles que j'avais possédées; de passées qu'elles étaient, elles devinrent imaginaires. Le royaume de mon corps n'était plus de ce monde.

Voyez-vous, mon petit, toute femme conviendrait au vice, pourvu qu'elle ait peu d'âme, et pour qu'il y ait moins d'âme encore entre elle et nous, les uns rêvent de la dégrader ; d'autres d'être dégradés par elle. Mais il en est de nous qui voulons abolir leurs regards et leur cœur comme des amants qui veulent ignorer la chair : ce sont deux combats perdus d'avance. Jusqu'au fond du gouffre, nous traînons notre conscience à la remorque, et j'avais beau souhaiter que ma femme me trompât, afin de pouvoir satisfaire sur elle mon besoin de colère, il aurait suffi qu'elle m'avouât sa faute pour que je fusse rendu tout entier à l'amour et à la jalousie. Heureuses les bêtes si leur inconscience est vraiment plus grande que la nôtre !

Mon imagination avait été entraînée à de telles extravagances qu'il me suffit un matin de me souvenir de celles-ci avec sang-froid pour me croire guéri. La chasse, l'équitation, l'étude occupèrent mes forces. Mais l'été! Les volets étaient clos, une étouffante obscurité emplissait la chambre ; une nouvelle domestique passait en chantonnant devant moi ; je lui reprochai quelque peccadille; elle rit bêtement. Mon cœur battait comme au temps de mes premières conquêtes. Elle rit encore. J'avais devant moi le gibier de mes rêves ; il me fallait seulement exagérer ma sévérité, feindre la colère. Je ne pus y consentir. La nuit venue, je cherchai en vain à conserver à l'incident son caractère ridicule ; je m'indignai bientôt non plus contre ma folie, mais contre ma propre raison. Animal moral ! disais-je, captif et superstitieux ! tu te refusais jadis à blâmer chez autrui ce que tu ne parviens pas à te pardonner à toi-même !

Ce qui avait failli se réaliser s'en est retourné au domaine des songes. Là, ma sévérité ne s'embarrasse pas de sa propre absurbité, là ma volupté s'augmente de sa nécessaire justification, comme dans ce livre et dans tous les livres semblables à celui-ci qu'il me fallut tour à tour, bon gré mal gré, louer au Polonais.

Je ne me plains pas. Je m'accoutume à moi-même. Je goûte ma honte heureuse. Je ne me plains pas. Ne suis-je pas respecté, aimé ? qui souffre de mon mal ? Personne ! Peut-être mon corps rejoindra-t-il ses rêves et serai-je un jour semblable au fou que j'ai rencontré chez notre bouquiniste. Il était voûté et respirait difficilement ; ses mains serraient le livre comme une bouée ;

de ses genoux appuyés à la table, il s'arc-boutait contre lui-même. Peut-être es-tu celui-là et à me lire baisses-tu la tête davantage. Pardon.

Qui me soupçonne ? Personne ! J'ai si souvent besoin de me trahir! J'étouffe. J'envie un homme que je vois passer le dimanche sous mes fenêtres, donnant le bras à sa femme et précédé de sa fille. Ai-je le droit de l'envier? C'est peut-être vous. Les choses sensuelles sont secrètes et terribles.

André WURMSER.

La Poésie anglaise et le Monde moderne

ETUDE DE LA SITUATION ACTUELLE

La poésie importe peu au monde moderne. Je veux dire, une mince portion de l'esprit contemporain se préoccupe de poésie. Sans doute, on a imprimé beaucoup de vers dans les vingt dernières années, et les indifférents pourraient y trouver, à la fois l'indice de beaucoup d'intérêt pour la poésie, et de beaucoup de talent. Les anthologistes, à la vérité, n'y manquent pas. Modestement, ils formulent des revendications immodérées à l'actif de notre époque. « A quoi sert de vouloir qu'une renaissance poétique se conforme à un type », écrit M. J. C. Squire (1) dans sa préface à *Selections from Modern Poets,* « il y a des différences marquées dans les traits de tous ces mouvements poétiques anglais, qui ont contribué à grossir le corps de notre poésie *immortelle*... Si notre époque littéraire doit laisser à la postérité le seul souvenir d'une époque où cinquante écrivains ont produit des poèmes lyriques qui vivront par leur beauté et leur vérité, ce souvenir ne sera pas entaché de mépris. C'est avec cette conviction que j'ai compilé cette anthologie. » M. Harold Monro (2) présentant son recueil *Twentieth Century Poetry,* est plus modeste et plus extravagant : « Est-ce là, dit-il, une période vraiment grande, ou bien est-elle insignifiante ? Réponde qui pourra ! Un de mes interlocuteurs me disait : « Tous sont des esprits poétiques; des poètes, non pas. Qui les lira d'ici un siècle ? » A quoi je répondis :

---

(1) L'anthologie de M. Squire recueille les suffrages du lecteur anglais moyen.

(2) La récente anthologie de M. Monro tend à supplanter celle de M. Squire.

« Ils sont si nombreux que, dans un siècle, on les prendra peut-être pour une sorte de poète composite; il peut y avoir 500 poèmes excellents, écrits par 100 poètes, pour la plupart pas tellement grands, mais bien dignes qu'on se souvienne d'eux d'ici un siècle. »

De telles prétentions sont symptomatiques de la faiblesse même qu'elles nient: on n'a pu les nourrir qu'à une époque où il n'y a pas de modèles sérieux qui aient cours, pas de tradition poétique vivante, et pas de public capable d'un intérêt averti et sérieux. Personne ne pourrait s'intéresser sérieusement à l'énorme brassée de vers que l'on va cueillant et nous offrant comme la fine fleur de la poésie moderne. C'est que la majeure partie n'en est pas tellement mauvaise, mais morte: elle n'a jamais été vivante Les mots que l'on voit assemblés sur la page n'ont pas de racines; ils ne tirent pas leur sève d'une expérience vitale du poète ; jamais lui-même n'a pu s'y intéresser autrement que d'une manière superficielle. La vraie poésie même, (car les anthologies modernes en contiennent quelque peu) est propre à suggérer, par sa nature et sa qualité, que l'âge moderne ne favorise pas la culture des poètes. Une étude de la dernière partie de *the Oxford Book of Victorian Verse* (1) mène à la conclusion que quelque chose est détraqué depuis au moins quarante ou cinquante ans.

Car il parait invraisemblable que le potentiel poétique varie autant de génération à génération que l'histoire littéraire pourrait nous inciter à le croire. Ce qui qui varie, c'est l'usage qu'on fait du talent. Et l'usage que fait chaque génération de sa réserve de talent est en grande partie déterminé par les pré-conceptions du « poétique » qui sont de mode et par les habitudes, conventions et techniques correspondantes. Il y a, cela va de soi, d'autres conditions très importantes, (sociales économiques, philosophiques, etc...) mais mon domaine est celui de la critique littéraire, et je me confine, autant que faire se peut, à ces conditions qui constituent les préoccupations immédiates du poète et du critique, et qu'il est en leur pouvoir de modifier.

Chaque génération, donc, à ses préconceptions et ses

---

(1) Les « *Oxford Books of...* » sont une véritable institution nationale, gardiens du goût et guides indiscutés.

actes de foi au sujet de la poésie : « Voici les sujets essentiellement poétiques, les matériaux poétiques, les modes poétiques... » Les plus gros d'influence peuvent être ceux dont nous soyons le moins conscients. Les préconceptions qui nous viennent du siècle dernier prirent naissance au temps des grands romantiques, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley et Keats. Essayer de les définir est risquer d'en fausser le sens, car c'est pour beaucoup dans leur indétermination et leur flou que gît leur puissance. Mais leur nature générale s'appréhende grâce à ces jugements de Matthew Arnold, dont le témoignage reste d'autant plus significatif qu'il était inintentionnel, car il se considérait comme l'adversaire des idées sur la poésie qui avait cours de son temps : « Quoique ils écrivent en vers, quoique ils puissent, en un certain sens, posséder l'art de la versification, Dryden et Pope ne sont pas des classiques de notre poésie, ce sont des classiques de notre prose... et... la différence entre la vraie poésie et celle de Dryden, de Pope et de toute leur école, est, en deux mots, celle-ci : Ils conçoivent et composent leur poésie avec leur *esprit;* la vraie poésie est conçue et composée avec l'*âme.* » C'est à dire que Arnold partage avec son temps le préjugé qui consiste à ne pas reconnaitre comme poésie ce qui n'est pas, au sens évident de la formule de Milton, « simple, sensuel et passionné ». (1) La Poésie, disait-on, doit être l'expression directe des émotions simples, et celles-ci sont d'une classe limitée : le tendre, l'exalté, le poignant, et en général, ce qui nous touche. (On discute encore communément à savoir si la satire est poésie). L'esprit, le jeu de l'intellect, l'effort des muscles cérébraux n'y avaient pas de place ; ils ne pouvaient qu'empêcher l'*émotion* du lecteur — la véritable réaction poétique.

Il y a quelque chose de plus à noter dans le « poétique » du XIX[e] siècle. Et on le découvre à considérer cette demi-douzaine de poèmes fameux et significatifs : *La Belle Dame sans Merci; Mariana; The Lady of Shalott; The Blessed Damosel; The Nymph's Song to Hylas A Forsaken Garden; We are the music makers.* (2) *La*

---

(1) Formule qui passe, en Angleterre, pour être le vrai critère de la poésie.

(2) Poèmes respectivement de : Keats, Tennyson (2), D. G. Rossetti, Morris, Swinburne, O' Shaughnessy.

Poésie du XIXᵉ siècle, il est facile de s'en rendre compte, se préoccupait, à ne pas s'y tromper, de la création d'un monde irréel. Non pas toute la poésie, ni tous les poètes; mais la préoccupation en est assez caractéristique. Si bien que lorsque un poétereau comme O'Shaughnessy, qui n'avait rien de personnel à communiquer, était piqué du désir d'écrire de la poésie, il produisait ce qui suit :

We are the music-makers,
And we are the dreamers of dreams,
Wandering by lone sea-breakers,
And sitting by desolate streams;
World-losers and world-forsakers,
On whom the pale moon gleams... (1)

Cette préoccupation, cette habitude, devinrent alors l'élément dominant dans le faisceau d'idées, d'attitudes et de sentiments qui constituent le « poétique » pour le XIX siècle, et on peut le retrouver, puissant, même lorsqu'il n'est pas avoué, ou sciemment recherché. Voyez, par exemple, le sonnet d'Andrew Lang, *The Odyssey*. Lang (né en 1844) était un érudit et un homme de goût, avec le sens de sa langue et le désir d'écrire de la poésie — avec, bref, toutes les qualifications d'un poète, sauf l'essentielle: à savoir, le besoin de communiquer quelque chose de personnel. Son sonnet est un des documents les plus intéressants — et ils sont nombreux de la même valeur — que l'on puisse trouver dans *The Oxford Book of English Verse* (2). Il illustre très nettement ce que les gens cultivés dans la queue du siècle dernier croyaient être de la poésie:

As one that for a weary space has lain
Lull'd with the song of Circe and her wine
In gardens near the pale of Proserpine,
Where that Ææan isle forgets the main,
And only the low lutes of love complain,
And only shadows of wan lovers pine . .

(1) Nous sommes les faiseurs de musique,
Et nous sommes les rêveurs de rêves,
Errant par les brisants solitaires,
Assis au bord des torrents désolés ;
Nous quittons et oublions le monde,
Et sur nous luit la pâle lune...

(2) L'anthologie « standard » du monde Anglo-Saxon.

As such an one were glad to know the brine
Salt on his lips, and the large air again —
So glady from the songs of modern speech
Men turn, and see the stars, and feel the free
Shrill wind beyond the close of heavy flowers,
And through the music of the languid hours
They hear like ocean on a western beach
The surge and thunder of the Odyssey. (1)

Un tel document est très significatif. D'abord, il y a dans tout le morceau une atmosphère que nous avons appris à associer avec les années 90. Il est normal, alors, que Swinburne soit au premier plan: « *Gardens near the pale of Proserpine* », « *the low lutes of love* », « *the close of heavy flowers* », etc. Morris, aussi, n'y manque pas, suggérant une collaboration générale des pré-raphaélites. Puis, comme on s'y attendait dans la « poésie » de la fin de l'âge Victorien, on se rend compte de la présence envahissante de Tennyson. Et lorsque Lang veut échapper à « *the music of the languid hours* » pour se plonger dans « *the larger air* » d'un « *western beach* », naturellement il a recours à Matthew Arnold. Mais en dépit de l'intention explicite de finir dans « l'air plus large », et du bonheur avec lequel Lang réussit « le coup de trompette traditionnel de la fin » (comme disent les critiques) c'est la musique des heures languides qui prédomine dans le sonnet.

---

(1) *« Celui qui, dans le lent accablement des heures,*
Assoupi de la voix et du vin de Circé,
En ses jardins, proches des champs proserpiniens,
Dans l'Ile Æa, indifférente à l'océan,
Où seuls se lamentent tout bas les luths de l'amour,
Où seules languissent les ombres blêmes des amants...
Celui-là sentirait avec joie les embruns
Amers sur sa lèvre, et l'air du large revenus. ..
Ainsi, des chants de leur langue moderne,
Les hommes se détournent, et, joyeux, contemplent
Les étoiles, et sentent le vent délié et perçant
Par delà l'oppression des fleurs capiteuses,
Et, à travers la musique des heures languides,
Ils perçoivent, pareils à l'océan sur une grève occidentale
La houle et les grondements de tonnerre de l'Odyssée. »

Veuille le lecteur ne voir ici qu'une *traduction !* Les infinies ressources de la construction, de l'allitération et des sons vocaliques, rendent plus que toute autre la poésie anglaise intangible. On ne connait que trop d'éclatants insuccès. (N. d. T.).

« *We are the music-makers*
And we are the dreamers of dreams »

et, rêva-t-on d'Homère et de réveil, c'est encore du rêve. Il y a, de plus, encore quelqu'un dans ce sonnet: Keats — le Keats de *La Belle Dame sans merci*, (« *and only shadows of wan lovers pine* ») qui a une telle importance dans le « poétique » du XIXe siècle.

Ça n'est pas seulement dans les œuvres des poéteraux que s'affirment de telles préconceptions, habitudes et conventions. Elles exercent une influence décisive sur l'emploi même du vrai talent. La poésie tend à chaque époque à se confiner à ce qu'elle estime essentiellement poétique, et, lorsque les conditions qui ont donné naissance à ces idées se trouvent changées, elles écartent le poète de ses sujets les plus précieux, ceux qui sont le plus chargés de sens pour les esprits sensitifs et adéquats de son époque — ou bien, les esprits sensitifs et adéquats se trouvent écartés de la poésie. Car les poètes ne sont pas seulement des hommes avec le don de réussir de la musique verbale, ou de chanter des chansons à propos de *« old, unhappy, far off things »* (1), ou de jouer des variations sur des thèmes consacrés par le temps. La poésie tire son importance du poète, qui est plus vivant que d'autres gens, plus vivant dans son propre temps. Il est, pour ainsi dire, le point le plus conscient de sa race, à son époque. (« Il est le point auquel se montre le progrès de l'esprit » dit M. I. A. Richards). (2)

Les virutalités de l'expérience humaine à n'importe quelle époque sont réalisées par une petite minorité, et le poète est important parce qu'il en fait partie, et qu'il a, par surcroît, le pouvoir d'expression. De fait, sa capacité d'expérience et son pouvoir d'expression sont indiscernables ; non seulement parce que nous ne connaîtrions pas l'un sans l'autre, mais parce que son pouvoir de faire dire aux mots ce qu'il ressent est indiscernable de la conscience qu'il a de ce qu'il ressent. Presque tous, nous vivons de routine, et n'avons pas pleinement conscience de ce que nous ressentons ; ou, si cela paraît paradoxal, nous ne nous rendons pas compte de

---

(1) *The Solitary Reaper* de Wordsworth. (N. d. T.).
(2) *The Principles of Criticism*, p. 61.

nos possibilités d'expérience. Les réactions que nous opposons aux chocs et aux sollicitations de la vie sont enclines à n'être pas personnelles, à n'être que celles que la suggestion sociale nous a appris être appropriées: nous vivons pour beaucoup de matériaux d'occasion. Le poète est plus sensible, plus conscient que l'habituel ; il est plus sincère, et plus soi-même que ne peut l'être l'homme ordinaire. Il sait ce qu'il ressent ; il sait ce qui l'intéresse. Il est poète parce que l'intérêt qu'il porte à son expérience est inséparable de celui qu'il porte à l'expression, parce que, en d'autres termes, il a l'habitude de chercher, par l'emploi évocateur des mots, à aiguiser sa conscience de ses façons de sentir, les rendant par là même communicables. Si nous désirons savoir quelle est, à notre époque, la contexture de l'expérience humaine la plus subtile, c'est à la poésie qu'il faut aller. Les autres formes du discours ne peuvent que nous indiquer du dehors, nous entretenir dans le vague : la poésie transfère dans le virtuel des expériences réelles. Si donc, la poésie ne coïncide pas avec ce que les esprits les plus éveillés et les plus conscients de cette époque sentent au tréfonds d'eux-mêmes au sujet de l'homme, de sa condition, et de la valeur de la vie, cette époque n'aura pas cette conscience plus déliée. Et que ceci soit un danger vraiment grave, (comme il se doit, si la civilisation est quelque chose de plus que le confort, l'hygiène, et le bien-être matériel) il est peut-être impossible de le faire entendre à quiconque n'est pas déjà convaincu de l'importance de la poésie. Si bien qu'il est hautement déplorable que la poésie ait cessé, sur une si large échelle, d'intéresser les gens intelligents.

Le caractère néfaste des conventions poétiques du XIXe siècle devrait maintenant être évident. Elles avaient derrière elles le prestige des réussites du Romantisme et trouvaient leur sanction dans des succès poétiques indéniables. Mais comme la situation changeait et que se déplaçait aussi l'angle d'importance pour l'esprit sensible venu à maturité, de plus en plus elles tendirent à devenir un obstacle entre un tel esprit et ses préoccupations essentielles. Il ne pouvait pas prendre au sérieux l'habitude de la rêverie. Et cependant, se libérer des conventions et des techniques concomitan-

tes n'est pas si facile qu'on le croirait. Les autres habitudes et conventions qui ont été signalées, il serait encore plus difficile de leur échapper, également inacceptables qu'elles soient. Car l'adulte sensible du XIXe siècle ne pouvait pas manquer d'être préoccupé du changement de l'arrière-plan intellectuel, et ne pas s'apercevoir que ses intérêts essentiels étaient inséparables du nouveau monde de la pensée. Tennyson a fait de son mieux. Mais en dépit d'allusions nombreuses aux idées scientifiques *Si leur hypothèse est vraie...* (1) et en dépit de l'approbation des savants contemporains, ses intérêts intellectuels (dont, par ailleurs, nous n'avons nul besoin de discuter la qualité) ont peu de rapport avec sa poésie réussie, laquelle répond à la description du « poétique » donnée plus haut. En vérité, il ne pouvait y avoir meilleur exemple. Les habitudes, conventions, techniques illustrées par l'œuvre réussie de Tennyson ne se prêtaient pas à l'expression compréhensive en poésie des intérêts vitaux des esprits les plus vivement conscients. Et, à mesure que nous dépassons son nom dans *The Oxford Book*, il est de plus en plus évident que le siècle n'a pas pleinement usé de son talent. Qui, par exemple, devinerait, d'après sa poésie, que William Morris fut un des hommes les plus diversements doués, les plus énergiques et les plus originaux de son temps, une force qui heurta le monde pratique d'une façon décisive ? Il réservait la poésie pour ses rêveries.

Et quelque anthologie des cinquante dernières années que nous parcourions, il nous est interdit de douter que les esprits distingués qui auraient dû aller à la poésie sont allés ailleurs. Il est difficile d'expliquer autrement la carence de talent original, à quelque forme ou degré que ce soit. Quand un talent original mineur se manifeste, par exemple chez M. A. E. Housman ou Rupert Brooke (quoique le rapprochement soit injuste pour M. Housman) il est propre à exercer une influence disproportionnée. Les livres de poésie « géorgienne » (2) abondent en tributs, plus ou moins conscients, à ces deux poètes ; et c'est même en grande

(1) Formule type de Tennyson, chez qui le poète se piquait d'être doublé d'un penseur (voir : *The Princess.*).

(2) On appelle ainsi la production qui date du règne de Georges V (N. d. T.).

partie sous leurs auspices, que le legs Victorien d'habitudes et de conventions a été modernisé. Mais il est resté le même dans son essence ; on le verra à parcourir l'anthologie représentative de M. J. C. Squire. Le modernisme se manifeste, chez la plupart, sous la forme d'une débilité satisfaite ; il y manque la confiance émotionnelle robuste et bien en chair des Victoriens, car les Géorgiens s'efforcent à une modeste tranquillité, et, la libération technique, par conséquent, revêt la forme lâche d'un métier appliqué avec insouciance et sans conviction.

Prendre un nouveau départ en poésie en de telles conditions, entreprise désespérée ! Il est facile de dire que la poésie doit s'intégrer à la vie moderne — on l'a dit souvent. Mais il n'y a rien de fait tant que cette idée générale ne s'est pas vivifiée en cas particuliers, à savoir, dans l'invention de techniques neuves — et, en inventer, à une époque où les techniques courantes ne sont même plus un point de départ est une tâche hors de portée de tout talent qui n'est pas extraordinairement vigoureux et original. Les habitudes et les conventions établies forment une atmosphère d'où il est extrêmement difficile de s'évader. M. J. C. Squire, écrit dans l'*Observer* à propos du nouveau poème du *Poète Lauréat,* (1) « *the Testament of Beauty* » :

« ... Le vieux poète a réussi triomphalement là où aucun de ses cadets ne l'a pu — il a, grâce à son courage, grâce à sa sincérité naturelle, sa foi dans la fonction de la poésie, réussi à condenser dans les limites d'un poème, et sans platitude, tous ses sentiments, ses connaissances, ses spéculations, ses intérêts, ses espoirs et ses craintes. Depuis des générations, du fait de la réaction du monde esthétique contre le nouveau monde scientifique, industriel et surtout matériel, nous sommes habitués à l'idée que certaines choses ne sont *pas* poétiques, qu'un poète peut parler d'une rose, mais pas d'une Rolls-Royce, que la poésie est un refuge, et pas une attaque, que le poète est un réfugié sensitif, et pas un homme faisant front à la vie, la vie tout entière, et

(1) Robert Bridges, qui vient de mourir. Il a été remplacé par M. John Masefield. (N. d. T.).

sonnant du clairon pour ses semblables plus débordés et moins propres à s'exprimer. »

La première phrase pourrait paraître dans l'esprit de cet essai, quoique « condenser dans les limites d'un poème » doive nous mettre sur nos gardes. La phrase suivante : « Nous sommes habitués à l'idée que certaines choses ne sont *pas* poétiques », nous la commenterons ainsi : — pire que cela ! nous sommes habitués à l'idée que certaines choses *sont* poétiques, à savoir : les fleurs, l'aurore, la rosée, les oiseaux, l'amour, les archaïsmes, les noms de lieu — ; « qu'un poète peut parler d'une rose, mais pas d'une Rolls-Royce » — suspect — ; « que la poésie est un refuge, et pas une attaque, que le poète est un réfugié sensitif, et pas un homme faisant front à la vie, etc... » — Non — rien à faire : il est clair maintenant que notre critique essaye de justifier une erreur en la présentant sens dessus-dessous. Car nous n'avons pas le droit de demander que la poésie soit une attaque plutôt qu'un refuge. Il est très peu vraisemblable qu'un *poème moderne significatif* soit quelque chose comme une sonnerie de clairon. Le passage cité trahit une foncière incompréhension de la façon dont un tel poème sera moderne. Il ne le sera pas parce qu'il mentionnera des choses modernes, l'appareil extérieur de la civilisation moderne, ou parce qu'il traitera des sujets ou des problèmes modernes. Si la Rolls-Royce doit entrer avec quelque sens dans la poésie, ce sera, peut-être, de cette façon, ou de quelque autre analogue, à quoi pense M. T. S. Eliot quand il dit que, probablement, la perception du rythme qu'a le moderne a été affectée par le moteur à combustion interne. Tout ce que nous pouvons à bon droit demander au poète, c'est qu'il nous paraisse avoir été pleinement sensible à son époque. La preuve, nous la trouverons dans le ton et le rythme, dans la contexture même de sa poésie.

M. Alfred Noyes a écrit un long ouvrage en vers « *The Torch-Bearers* » sur la série des grands astronomes. Quelques coups d'œil suffisent à établir sa totale nullité poétique. Car une telle entreprise devrait se justifier par la contexture du vers, par une nouveauté indiscutable de ton, de rythme, d'images, par un « toucher » absolument original. Les vers de M. Noyes sont

de ceux que tout homme, avec une sens du style et une connaissance intime des poètes du passé, pourrait apprendre à écrire. Pour les mêmes griefs, il nous faut rejeter une œuvre plus subtile, *The Sirens* de M. Laurence Binyon, ode sur l'aventureuse inquiétude humaine. On a souvent loué cette ode pour sa perfection technique, et, en un certain sens, il faut avouer qu'elle offre l'exemple d'un excellent métier. Mais la seule technique qui compte est celle qui force les mots à exprimer une façon intensément personnelle de sentir, si bien que le lecteur est touché, non pas, d'une façon générale, par ce qu'il sait déjà être « poétique », mais précisément, mais particulièrement, par ce que nul commerce avec « *The Oxford Book* » n'a pu lui rendre familier. Inventer des techniques adéquates aux façons de sentir, ou aux modes d'expérience, des esprits adultes et sensitifs d'aujourd'hui, voilà bien la difficulté. Jusqu'à ce qu'on y ait réussi, la chose paraît impossible, mais une réussite augmentera les chances des autres, parce qu'alors moins difficiles.

Et c'est bien là que gît la particulière importance de M. T. S. Eliot. Car, quoiqu'il y ait inévitablement une bonne dose de snobisme dans le culte qu'il subit, le snobisme à lui seul n'expliquera pas son prestige chez les jeunes. Esprit d'une rare distinction, nul ne le conteste, il a résolu pour lui le problème de la poésie, et peut-être bien davantage. Son influence est d'autant plus efficace qu'il est critique aussi bien, et sa critique et sa poésie se renforcent l'une l'autre. C'est à lui surtout qu'est dû ce fait — nul poète ou critique sérieux d'aujourd'hui ne peut manquer de comprendre que la poésie anglaise à l'avenir devra se développer (si toutefois elle se développe) sur d'autres voies que celles qui nous viennent des Romantiques, en passant par Tennyson, Swinburne, *A Shropshire Lad* (1) et R. Brooke. Il a pris un nouveau départ — il a refait le point.

Je serais surpris, si personne ne protestait de me voir omettre Browning, Meredith ou Hardy. De Browning, je dois dire que, lorsqu'il est poète, il me semble s'occuper seulement des émotions et des sentiments simples, et que les aspérités caractéristiques de

(1) De M. A. E. Housman (1896).

sa surface sont uniment superficielles, et non l'expression d'une sensibilité complexe. Quant à Meredith, j'ai à peine la place de dire que «*l'Amour Moderne*» (1) s'il a servi aux poètes ultérieurs, c'est en guise d'avertissement. Mais Hardy ? — à coup sûr, ça n'est pas pour rien qu'il est tant admiré des jeunes ? Certes, il a écrit de la grande poésie, décelant un intérêt intense, non pour le monde des rêveries, mais pour la situation humaine à la lumière de la pensée et de l'expérience modernes. Et personne ne l'accuserait d'évasions optimistes ou sentimentales, ou d'insincérité. Mais il ne s'est mis à publier de la poésie qu'à l'extrême fin du siècle dernier, alors que sa meilleure restait encore à écrire. Si bien que, même aurait-il été une influence en puissance, il n'a touché le public que trop tard. Car alors, l'angle d'importance pour les esprits les plus sensibles et les plus ouverts s'était déjà déplacé. Hardy, après tout, est un Victorien — un Victorien dans son pessimisme même, lequel implique des affirmations et des assurances que notre âge ne possède pas. Il habite un monde solide ; il a, sous ses pieds, de la terre ferme. Il sait ce qu'il veut, ce qu'il apprécie, ce qu'il *est*. Combien caractéristique qu'il ait ainsi terminé un de ses plus grands poèmes, *After a Journey*, poème de rétrospection dans sa vieillesse :

.... bring me here again!
I am just the same as when
Our days were a joy, and our paths through flowers. (2)

La désintégration a fait de grands progrès depuis le jour où Hardy a stabilisé ses attitudes : le scepticisme moderne est plus radical, plus complet. Une citation d'un des ouvrages les plus importants de cette décade, « *A Passage to India* » de M. E. M. Forster (3), l'illustrera mieux que toute analyse ou description :

« Non, elle ne souhaitait pas de recommencer l'expérience. Plus elle y pensait, plus la chose devenait dé-

---

(1) Poème qui vise à la richesse psychologique par réaction contre la simplicité victorienne.

(2) *... ramenez-moi ici de nouveau !*
Je suis exactement le même que
Lorsque nos jours étaient une joie, nos sentiers traversaient des [fleurs.

(3) Analysé dans les *Cahiers du Sud* de Décembre 1927.

sagréable et effrayante. Elle y prêtait maintenant plus d'attention qu'à l'époque où elle advint. L'écrasement et les odeurs, elle pouvait les oublier — mais l'écho se mettait de quelque ineffable façon à saper son énergie de vivre. Venant à un moment où il se trouvait qu'elle était fatiguée, il avait murmuré: « Le pathétique, la piété, le courage, ils existent, mais ils sont identiques, et aussi l'ordure. Tout existe, rien n'a de valeur ! Si on avait prononcé des mots vils à cet endroit, ou récité de la poésie sublime, le commentaire aurait été le même — « ou — boum ». Si on avait parlé avec les voix des anges, et plaidé pour toute la misère du monde, passée, présente et à venir, pour toute la souffrance que les hommes doivent subir, quelle que soit leur opinion, leur situation, et qu'ils essayent d'esquiver ou de bluffer, le résultat serait le même, le serpent descendrait et remonterait à la voûte. Les démons sont du Nord, et on peut faire des poèmes à leur sujet, mais personne ne pourrait rendre le Marabar romantique, parce qu'il dérobait à l'infini et à l'éternité leur ampleur, la seule qualité qui les adapte à l'humanité.

Elle essaya de continuer à lire sa lettre, se remémorant qu'elle n'était qu'une femme d'âge mûr qui s'était levée trop tôt le matin et avait fait un trop long voyage, que le désespoir qui l'envahissait de toutes parts n'était que son désespoir, sa faiblesse personnelle, et que même si elle était frappée d'insolation et perdait l'esprit le reste du monde continuerait. Mais soudain, à l'horizon de son esprit, apparut la Religion, le pauvre petit Christianisme bavard, et elle connut que tous ses mots divins depuis « Que la lumière soit » jusqu'à « Tout est consommé » n'équivalaient qu'à « boum ». Alors, elle fut terrifiée plus profondément que de coutume ; l'univers, jamais compréhensible à son intellect, n'offrait pas de repos à son âme; l'humeur des deux derniers mois prit enfin forme définie, et elle se rendit compte qu'elle ne désirait pas écrire à ses enfants, qu'elle ne désirait pas communiquer avec qui que ce soit, pas même avec Dieu. »

Ce passage est dramatique, il faut l'avouer, c'est-à-dire qu'il est conditionné par les éléments de l'action, et les caractères du roman d'où il est extrait. Mais il est le foyer de quelque chose de diffus d'un bout à l'autre du livre, qui est caractéristique de l'auteur et donne au

livre sa valeur de témoignage. Les comparaisons qu'il suggère montrent Hardy sous le jour d'un poète naïf, aux attitudes et aux vues simples. Attitudes et vues sont le produit de ce que M. I. A. Richards, dans son remarquable opuscule « *Science and Poetry* », nomme « la neutralisation de la nature. » La grandeur de Hardy est dans l'intégrité avec laquelle il a accepté la conclusion, renforcée, croit-il, par la science, que la nature est indifférente aux valeurs et désirs humains, dans le caractère absolu de cette acceptation, et dans la pureté et la parfaite adéquation de ses émotions en retour. Il a évité à la fois de revigorer des illusions et de prendre des poses de héros. Il a senti profondément, avec cohésion ; il savait ce qu'il ressentait, et, dans ses meilleurs poèmes, il l'a parfaitement communiqué. Ce qui veut dire qu'il était maître de sa technique, car s'il n'avait pas pu forcer les mots à un service si profondément personnel, nous n'aurions pas porté un tel jugement. Mais il y avait peu de chose dans sa technique d'utilisable pour les jeunes poètes, et qu'ils pouvaient développer dans le sens de leurs propres solutions. Son originalité n'était pas de l'espèce qui accompagne un haut degré de conscience critique ; elle allait de pair, même, avec un conservatisme naïf. « A son avis », rapporte M. Robert Graves dans sa superbe autobiographie *Good-bye to all That*, « le *vers libre* ne pouvait rien donner en Angleterre ». « Tout ce que nous pouvons faire, c'est d'écrire sur les vieux thèmes dans les vieux styles, mais essayer de le faire un peu mieux que nos prédécesseurs. » Et encore : « Eh quoi ! disait-il, je n'ai jamais écrit plus de trois, ou peut-être quatre brouillons d'un poème. J'ai peur qu'il perde sa fraîcheur ! » — « Son goût en littérature était certainement très inattendu. Un jour que Lawrence (1) s'était risqué à déprécier l'*Iliade* d'Homère, il protesta — « Oh ! mais j'admire beaucoup l'*Iliade*. C'est de la classe de *Marmion !* » (2) Lawrence ne pouvait pas d'abord croire que Hardy ne se livrait pas à une petite plaisanterie » (*Goodbye to all That*, p. 378). Il est tout à fait concordant avec cette innocente immaturité critique que ses grands poèmes ne soient qu'une toute petite proportion de son abondante production.

---

(1) Il s'agit de T. E. Lawrence, auteur de *The Revolt in the Desert*.
(2) Poème historique de *Walter Scott !* (N. d. T.).

Le choix presque invariable que les anthologistes font de ses poèmes insignifiants, laissant les grands de côté, suggère l'idée que la réputation de Hardy est surtout conventionnelle, et qu'il est peu lu, ou, du moins, peu apprécié. Ses grands poèmes ne sont pas, habituellement ceux qui traitent explicitement de la situation humaine en général : ils surgissent de souvenirs personnels et de perceptions particulières, et sont des évocations particulières de l'échec absolu, de la cécité du hasard, du pathétique et de l'impuissance de l'amour, et de la cruauté du temps. Ce sont *Alfer a Journey, the Voice, the Self Unseeing, A Broken Appointment, Neutral Tones, During Wind and Rain.* Que le cadre, explicite ou impliqué, soit généralement rural, voilà qui a quelque signification pour le critique. Hardy est un homme de la campagne et sa méditation tragique s'appuie habituellement sur les piétés simples, les rythmes paisibles et le rituel immémorial de la vie des champs.

Dans une très large mesure, c'est par l'absence même de ces points d'appui, ou d'autres équivalents, que le malaise mis en lumière dans l'extrait donné plus haut de « *A passage to India* » peut se décrire et s'expliquer. La vie urbaine,une civilisation sophistiquée, le changement rapide et le mélange des cultures ont détruit les vieux rythmes et habitudes, et rien d'adéquat ne les a remplacés. Le résultat (dont témoigne toute la littérature d'aujourd'hui) est le sentiment d'une absence d'axiomes, de choses qu'on puisse tenir pour certaines, de direction, de force d'impulsion. Ces conditions, certes, expliquent partiellement la faiblesse de la poésie moderne : on ne pourrait s'attendre à les voir favoriser un flux bien assuré de puissance créatrice. Mais elles sont loin d'expliquer entièrement l'état que révèlent les anthologies « géorgiennes » et la queue du *Oxford Book of Victorian Verse.* La poésie de M. Eliot le prouve amplement.

Car sa poésie, dont nul critique compétent ne niera la puissance et l'originalité, est l'expression même de ces conditions. Son poème le plus long, *The Waste Land*, (1) plus que tout autre ouvrage, place au foyer de

(1) « *La Terre Vaste* », thème de la légende du Graal, riche de sens anthropologique. Voir : *From Ritual to Romance*, de Miss J. L. Weston.
(2) Voir : *Science and Poetry* (Kegan Paul).

la pleine conscience ce malaise général de l'esprit humain. En soi, c'est un service qu'il rend au siècle ; car s'éveiller à la conscience, étaler le mal pour l'examiner, c'est (M. Richards l'a déjà indiqué) (1) faire un pas vers la réadaptation. Mais la poésie de M. Eliot passe couramment pour difficile et obscure. On peut souvent entendre dire que le poème incompréhensible sans notes, *autant vaut rien.* Mais une doléance plus sérieuse serait qu'Eliot n'offre guère plus de secours au lecteur du « *Waste Land* ». Il aurait pu, par exemple, donner plus de relief à la note du vers 218 que voici :

« Tiresias, quoique simple spectateur, et non vraiment un personnage, est cependant le plus important de ce poème : il unit tout le reste. Tout juste comme le marchand borgne, débitant de raisins secs, se confond avec le navigateur phénicien, et comme celui-ci n'est pas complètement différent de Ferdinand, prince de Naples, de même toutes les femmes sont une femme, et les deux sexes s'unissent en Tiresias. Ce que *voit* Tiresias, de fait, voilà la substance du poème ! »

Cette dernière phrase est la clé du « *Waste Land* ». Il est essentiel de savoir quelle espèce d'unité et de structure on doit attendre du poème. Les personnages qui y paraissent ne pourraient pas être assemblés sur quelque scène qu'on imagine, car il n'y a pas de cohésion narrative ou dramatique. Il n'y a pas non plus de fil intellectuel. Il faut accorder à chaque passage le droit d'évoquer ses propres réactions, émotives, intellectuelles, impulsives, et les diverses réactions entre elles constitueront un état d'esprit qui se suffira. C'est bien là l'essence du poème — être une organisation intérieure de l'esprit, et le lecteur ne doit pas essayer de la projeter à l'extérieur. Il n'y a pas de progrès; les divers procédés techniques — allusions, citations — qui ont été si lourds à quelques lecteurs, sont une façon de réaliser un degré de compression proche de la simultanéité. Le but, c'est la co-présence dans la conscience de divers modes d'expérience, des attitudes envers la vie, des affirmations fondamentales, des axiomes émotionnels d'une grande diversité de culture. Tiresias, qui a été femme, et qui a « cheminé parmi les plus vils des morts », veut représenter le moderne cultivé qui connaît Eschyle, Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Freud, Joyce et le *Rameau d'Or;* il sait trop de choses

pour pouvoir accepter quelque valeur que ce soit pour elle-même, pour avoir quelque axiome, quelque force d'impulsion bien à lui.

« Après une telle connaissance, quelle rémission ? » (Gerontion). On pourrait presque dire que l'ennui, c'est cet œil anthropologique, pour lequel « tout existe, rien n'a de valeur. » Et l'anthropologie (cette science moderne significative) jouera un rôle important dans le poème. Des allusions à l'ouvrage de Miss Weston « *From Ritual to Romance* » fournissent bien des thèmes. La fertilité rituelle se prête à des applications subtiles :

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of dead land, mixing
Memory and desire ; stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers. (1)

Mais aucun ruisseau ne coule, aucune vie ne s'agite dans le *Waste Land* du poète. De plus, le sentiment d'une terrible futilité, la torture de l'impuissance s'expriment surtout dans la préoccupation du sexe, si bien que les thèmes de la fertilité sont riches pour son propos.

Tout ceci, peut-être, a un air redoutable, mais la puissance de la contexture du poème devrait, dès le début, convaincre le lecteur que les difficultés valent d'être affrontées. Car M. Eliot a indiscutablement réussi dans la tâche essentielle du poète, celle de contraindre les mots à un service précis, particulier. Ses rythmes, le « toucher » de ses vers sont intensément personnels ; la matière est riche, chargée de vie. C'est cette réussite qui lui a valu de ses cadets la forme la plus sincère d'hommage: *Cambridge Poetry* 1929 est en grande partie un tribut à son influence. Non que les imitations

(1) *Avril est le mois le plus cruel, qui pousse*
Les lilas de la terre morte mêlant
La mémoire au désir ; vivifiant
Les racines inertes de ses pluies de printemps.
L'hiver nous a tenu chaud, recouvrant
Le sol de la neige de l'oubli, entretenant
Un reste de vie dans les tubéreuses desséchées.

aient quelque valeur intrinsèque. Mais cette anthologie aura peut-être sa place dans l'histoire littéraire comme marquant la fin de la tradition transmise par le XIXe siècle. Elle montre que les modes « Géorgiennes » sont éteintes. Et il est très important que les jeunes de cette génération, chez qui nous devons chercher les poètes de l'avenir, aient cessé d'imiter des modèles qui nécessairement les frustreraient des dons qu'ils peuvent avoir. La poésie anglaise de l'avenir (si elle existe) sera probablement reliée à celle de M. Eliot tout comme la poésie romantique le fut à Wordsworth et à Coleridge, sans lesquels Keats et Shelley, quoique absolument différents de Wordsworth et Coleridge, auraient pu ne pas être poètes du tout, ou dans le cas contraire, n'auraient certainement pas été les poètes que nous savons.

Et vraiment, ce lien est mis en évidence dans *Cambridge Poetry* 1929, lequel ouvrage contient un poète — William Empson (il en contient même un second, chose surprenante, Richard Eberhart, mais sa production est riche d'un autre sens). La poésie de M. Empson diffère de celle de M. Eliot ; mais sans le mouvement créateur et la nouvelle orientation, à l'origine desquels se trouve M. Eliot, elle n'aurait pas été écrite. M. Empson a profité des idées et des suggestions mises en circulation par M. Eliot. Car c'est M. Eliot qui, à la fois dans sa poésie et sa critique, a orienté l'apprenti vers le XVIIe siècle. Au XVIIe siècle, l'intelligence comptait parmi les qualifications du poète, et celui-ci était encouragé par les conventions de l'époque à traduire en poésie l'essentiel de ses préoccupations. M. Empson a beaucoup appris chez Donne. Son importance, c'est bien d'être un homme intelligent, portant un intérêt intense, non seulement aux émotions et aux mots, mais aussi aux idées et aux sciences, et qu'il a acquis une suffisante maîtrise de sa technique pour écrire de la poésie où la chose apparait clairement.

Outre M. Eliot, une autre influence est manifeste dans *Cambridge Poetry* 1929 : celle d'un poète victorien : Gerard Manley Hopkins. Hopkins fut un génial inventeur de techniques dont l'œuvre exigerait un essai pour elle seule. Il était apparemment trop original pour son éditeur et ami le Dr Bridges ; celui-ci ne semble pas s'être rendu compte de sa valeur et de son importance.

Mais, en dépit de l'*Oxford University Press*, qui, pour quelque raison, refuse de ré-imprimer ses poèmes, (1) il doit compter parmi les forces de l'avenir. Il est évidemment désirable que le champ ne soit pas dominé par une seule influence et Hopkins, quoique mort, est plus fécond pour le jeune apprenti que ces poètes incontestables actuels, M. Yeats et Mr. De la Mare.

Si on nous demande de présenter un autre poète qui au plein sens du mot, soit vivant à notre époque, on peut désigner Mr. Ezra Pound, sur le témoignage de *Hugh Selwyn Mauberley* (2) que l'on trouve dans le choix de ses poèmes fait par M. Eliot. Il est même intéressant de comparer un des poèmes de *Mauberley* avec, disons, *A Song for Simeon*, poème de M. Eliot publié séparément dans les séries *Ariel*. Les rythmes des deux poèmes quoique très différents, on le verra, ont bien des affinités. Les deux sont à la fois intensément caractéristiques, (et ainsi, en un sens, vigoureux à l'extrême) et curieusement plats et sans nerf.

For three years, out of key with his time,
He strove to resuscitate the dead art.
Of poetry ; to maintain the sublime
In the old sense. Wrong from the start

No, hardly, but seeing the had been born
In a half-savage country, out of date ;
Bent resolutely on wringing lilies from the acorn ;
Capaneus; trout for factitious bait...

Ezra POUND.

Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and
The Winter sun creeps by the snow hills ;
The stubborn season has made stand.
My life is light, waiting for the death wind,
Like a feather on the back of my hand.
Dust in sunlight and memory in corners
Wait for the wind that chills towards the dead land. (3)

T. S. ELIOT.

---

(1) *L'Oxford U. P.* annonce cependant une édition refondue des poèmes de Hopkins.

(2) Voir : *Selected Poems of Ezra Pound,* choisis par T. S. Eliot (Faber and Faber).

(3) Traduire serait ici une tâche vaine. Le poème de Saint-J. Perse : *Chanson* (*Commerce* N° III) traduit par T. S. E Eliot, offre approximativement une tendance analogue. (N. d. T.).

Le rythme dans ces deux poèmes évoque magistralement le sens d'un échec du rythme. Cet effet, qui est concerté, a une portée assez évidente sur ce qu'on a dit plus haut touchant les conditions de notre époque.

Tous ces poètes que j'ai déclarés essentiellement significatifs pour nous, on les trouve communément difficiles et obscurs. C'est inévitable. Parfois, comme par exemple chez Hopkins, la difficulté est intrinsèque. L'obscurité vient de la compression, de la concentration, essentielles au but du poète. Il est aussi essentiel pour son but que le lecteur subisse cette difficulté. Car une réaction précise, particulière et complexe à la fois, comme celle que le poète requiert, ne peut pas prendre vie, s'il est permis au lecteur de courir aisément à la surface du poème. Parfois, et c'est le cas souvent chez M. Eliot, la difficulté est de trouver la tactique pour aborder le poème, de se défaire des attentes habituelles qui s'interposent entre nous et le poème, de nous persuader qu'il ne faut pas y chercher ce qui n'y est pas. Il y a dans le recueil *Twentieth Century Poetry,* de M. Monro, des poètes que le lecteur peut aborder sans effort de réadaptation — tels sont Yeats, De la Mare, et Edmond Blunden. Edward Thomas, essentiellement moderne, quoique très simple, demande, lui, un effort. Wilfrid Owen, le meilleur des poètes de guerre, doit présenter peu de difficultés, même au lecteur de culture classique. Mais avec Isaac Rosenberg, le lecteur moyen cultivé refuse de faire un pas.

Et, au point où nous en sommes, il faut bien avouer un autre danger pour l'avenir de la poésie. Le lecteur moyen cultivé cesse d'être capable de lire toute poésie. (L'ouvrage de M. I. A. Richards, « *Practical Criticism* » offre à ce sujet un témoignage frappant.) Sur la défensive, au milieu de l'avalanche perpétuelle de matière imprimée, il a dû acquérir des habitudes de lecture qui le rendent impuissant dès qu'il se trouve en présence de signaux qui appellent des réactions inaccoutumées et subtiles. Il a, de plus, perdu l'éducation que, au temps jadis, lui fournissaient la tradition et le milieu social. Même la poésie d'une sensibilité assez simple, si, comme celle de M. Eberhart, elle n'est

pas superficiellement familière, lui parait incompréhensible. Et la poésie essentielle de l'avenir, vraisemblablement, ne sera pas simple. Car non seulement la poésie, mais la littérature, l'art en général, deviennent plus spécialisés. Les œuvres importantes d'aujourd'hui tendent à n'être appréciables qu'au degré le plus élevé de réaction auquel une mince minorité peut atteindre, au lieu de l'être à une infinité de degrés, comme *Hamlet, Tom Jones, Don Juan* et *The Return of the Native*. Les valeurs plus élevées cessent d'être un sujet d'intérêt, même conventionnel, sauf pour la minorité capable de gravir les cîmes. Et, de toutes parts au-dessous, se déroulent les phénomènes de standardisation, de production massive, et de nivellement par le bas ; la civilisation s'en vient à signifier une solidarité où règne l'exploitation des réactions les plus facilement libérées. Si bien que la poésie de l'avenir aura peut-être encore moins d'importance dans le monde.

Ceux qui la chérissent ne peuvent que continuer à la chérir.

F. R. LEAVIS

Traduit par *Henri Fluchère*

Chroniques

L'INDE SANS LES INDIENS (1)

« *L'Inde malheureuse* » est la réfutation du livre de Miss K. Mayo « *Mother India* » (2) apologie de l'administration britannique dans l'Inde. En face d'une argumentation purement tendancieuse. guidée seulement par l'ignorance, la sottise et le plus souvent par la mauvaise foi, étayée uniquement par des équivoques, des généralisations inouïes et surtout par des mensonges, Lajpat Rai, leader swarajiste assassiné en 1928 par les policiers anglais, a rassemblé un ensemble de preuves extrêmement précises et concordantes empruntées aux sources les plus diverses mais les plus sûres, qui permettent d'apprécier le véritable caractère de la domination anglaise dans l'Inde. Le procédé de Miss Mayo consiste à séparer la nature de l'homme et ses réactions vis-à-vis des différentes formes de la vie (instruction, travail, hygiène, etc.) des conditions économiques et politiques dans lesquelles cette activité s'exerce. Miss Mayo, comme tous les défenseurs du principe de la colonisation, fait largement état des arguments sentimentaux qui, on le sait, ne tiennent aucun compte des influences économiques, sociales et morales lesquelles agissent si profondément sur l'évolution des peuples, et qui, appuyant sur les différences superficielles et frappantes, portent d'autant plus qu'ils sont moins justifiés : le peuple colonisé est toujours inculte, ignorant et barbare (mais cela seulement parce que le colonisateur a *intérêt* qu'il paraisse tel) ; la solennelle proclamation de l'abolition de l'esclavage permet aux libéraux et réformistes de toute sorte d'être en paix avec leurs consciences sans comprendre que la cause de cette abolition est d'ordre économique et non moral : le transfert à titre de privilège et de monopole à l'Etat colonisateur de l'ancien droit, privé, d'esclavage.

---

(1) A propos du livre de Lajpat Rai « L'Inde Malheureuse », traduction de Mme Marcel Girette (Riéder, éditeur).

(2) Ce livre a paru traduit en français sous le titre « L'Inde avec les Anglais ». (N.R.F.).

Lajpat Rai fait justice de ces arguments sur les quatre points essentiels qui concernent l'Inde. Il montre l'instruction publique en régression depuis l'annexion, même en ce qui concerne l'instruction des femmes, en raison du développement du paupérisme et du manque de débouchés ouverts aux lettrés hindous par les Anglais. Les castes, malgré un violent mouvement pan-indien, sont maintenues par la volonté britannique, alors qu'elles ne peuvent plus correspondre à aucune utilité économique, et sont seulement un élément de division en particulier, rien n'a été fait pour supprimer l'intouchabilité (3), et, si les Anglais paraissent prendre la défense des intouchables, c'est pour, tirant parti de leur misère et de leur ignorance, les dresser contre le Swaraj (4) ; c'est une politique analogue à celle du gouvernement britannique pour lancer les uns contre les autres Hindous et Musulmans. De même les mariages d'enfants, fondés à l'époque historique sur une cause réelle; le danger d'enlèvement des femmes, ne sont aujourd'hui maintenus qu'artificiellement, non seulement en vertu de préjugés moraux ou religieux ni par respect des coutumes, mais par suite de l'opposition des membres nommés par le gouvernement aux projets de réforme tendant à retarder l'âge du mariage présentés par des députés hindous (5). Enfin sur la question de l'hygiène, Miss Mayo a voulu donner la mesure de sa mauvaise foi: concernant l'hygiène privée, l'Inde ne s'est jamais montrée en retard sur les nations dites civilisées, et Lajpat Rai rappelle fort justement cette phrase de lord Ampthill « la science médicale est originaire de l'Inde ». Quant à la responsabilité du mauvais état sanitaire du pays et de l'absence de toute hygiène publique, elle n'est imputable manifestement qu'à l'administration anglaise.

Mais « *L'Inde malheureuse* » présente un intérêt bien plus important que la réfutation des mensonges de Miss Mayo, du fait que c'est le procès de l'Occident par un Oriental. Le principe de la colonisation, encore plus injustifiable et odieux en Asie que partout ailleurs, y est attaqué et dénoncé dans ses causes et ses conséquences de façon définitive. L'idéologie, la morale, les principes libéraux de l'Europe ne sont qu'un ensemble

---

(3) Les intouchables ou parias sont la dernière des castes dans la hiérarchie indienne (hindoue, musulmane, chrétienne). Tous les efforts accomplis pour abolir l'intouchabilité l'ont été par des Hindous ; cf. sur ce point, Romain Rolland : *Vies de Ramakrishna et de Vivekananda*.

(4) L'Angleterre essaie même d'augmenter le nombre des intouchables en leur assimilant des castes qui ne sont pas considérées comme telles. D'après les statistiques officielles, leur nombre, de 31 millions en 1917, serait passé à 52 millions en 1921. (*Rapport quinquennal sur l'Instruction*).

(5) *L'Inde Malheureuse*, p. 175.

de moyens destinés à couvrir, à justifier et même à glorifier les intérêts et les crimes du capitalisme impérialiste. La politique et la morale occidentales se trouvent ainsi enfermées dans un système de contradictions évidentes, contradictions dont l'impérialisme se moque du moment que l'argent rentre et que le colonisé « rend » bien. L'Europe qui aura ainsi dans l'histoire deux caractéristiques monstrueuses, dérivations modernisées de l'esclavage: la colonisation et le régime pénitentiaire, apparait véritablement comme le virus du monde. En face des données statistiques précises et des références nombreuses citées par Lajpat Rai (6), il est intéressant de constater que la méthode des défenseurs de l'impérialisme, Miss Mayo ou M. Henri Massis qui lui ressemble comme un frère et a plus qu'elle encore la vénération de la mauvaise foi et l'affection des bourreaux, consiste à s'en tenir aux relations de seconde main, aux racontars, aux effusions sentimentales et patriotiques, aux appels à la morale et aux principes d'ordre. Autant vaut, mieux vaut même certainement le cynisme du ministre Sir W. Joynson Hicks disant: « Nous n'avons pas conquis l'Inde pour le bénéfice des Indiens... Je ne suis pas assez hypocrite pour prétendre que nous la gardons pour les Indiens ; nous la gardons, dis-je, *comme le plus magnifique débouché du commerce britannique* » (7).

Aussi bien ceci est-il loin de s'appliquer seulement à l'Inde, mais la colonisation hollandaise dans les iles de la Sonde, française en Indo-Chine ou américaine aux Phillippines présente-t-elle des caractères identiques. En même temps, il faut faire justice de la duperie que constituent pour les peuples colonisés tous les systèmes de participation au gouvernement, de représentation électorale, de dyarchie: la dyarchie indienne, instituée à la suite de la proclamation Montagu en 1917, a consisté dans la division des services publics en services *réservés*, c'est-à-dire, laissés à l'administration anglaise, et *transférés*, c'est-à-dire remis à des autorités indiennes; de l'avis des Indiens et des Anglais, ce système n'a donné que des résultats désastreux: en réalité la dyarchie, c'est l'anarchie au profit de l'exploiteur. Cette expérience, que voudrait recommencer sous une forme quelque peu

(6) Insistons en passant sur les inconvénients que présente pour la la cause révolutionnaire une documentation hasardeuse et incontrôlée. Il est ainsi regrettable que tel collaborateur de *Monde*, d'ailleurs célèbre pour sa documentation hautement fantaisiste, affirme doctement que la recherche de la paternité naturelle est interdite en France (alors qu'elle est permise depuis la loi du 16 Novembre 1912), prête à Karl Marx des idées formellement contradictoires avec le marxisme élémentaire ou s'en remette aux racontars plus que suspects et d'allure nettement policière d'une émigrée russe pour accuser BaKounine.

(7) *L'Inde malheureuse*, p. 333.

différente la commission Simon, doit suffire: elle a prouvé que toutes les réformes échoueraient devant la volonté arrêtée des Anglais d'entraver leur application ou plutôt de les faire servir à asseoir plus fermement leur domination.

La seule solution, c'est donc l'autonomie. Mais l'Angleterre n'est nullement disposée à abandonner un pays qui a toujours été selon le mot de J. Austen Chamberlain, « le scieur de bois et le tireur d'eau de l'Empire ». Ce que l'on sait moins, c'est que la prospérité économique et industrielle de l'Empire a son origine dans le système du « drainage » ; c'est grâce aux capitaux, à l'énorme quantité de numéraires importés d'Inde en Angleterre, capitaux acquis sans contre-partie et ne nécessitant aucune rémunération ni service d'intérêts, grâce aux taxes, impôts et tributs levés sur l'Inde que la suprématie industrielle et commerciale de l'Angleterre a pu s'imposer au monde durant le XIX[e] siècle; c'est encore grâce à l'Inde, réservoir de matières premières et de matériel humain, que l'Angleterre a pu jusqu'ici surmonter toutes les causes de décadence; au contraire, la moindre crise indienne a une large répercussion sur l'économie de tout l'Empire (8).

L'existence de ces immenses sources de matières premières et de débouchés que sont les colonies est de plus en plus, pour les nations capitalistes, une nécessité vitale. D'où, depuis la mort de Lajpat Rai, constante aggravation de la répression des tendances nationalistes: le système d'exploitation humaine et de terreur s'accentue chaque jour à Java; dans les colonies françaises, ce sont les condamnations des révolutionnaires de Yen-Bay et le maintien du travail forcé (9) ; et, pour l'Angleterre, les fusillades de Rangoon, le massacre des Afridis à Peschawer, la réédition dans l'Inde des évènements de 1919-21.

Il fut de mode, voici quelques années, de parler du conflit Orient-Occident, et, selon le mot de Maeterlinck, du « lobe oriental du globe occidental». Aujourd'hui le problème se pose en termes plus humains, plus réels; on s'aperçoit enfin que l'Inde, comme le reste du monde, est soumise à une évolution historique et que tout ne s'y arrange pas à la lumière de l'esprit. On avait oublié un peu vite que les rapports des Orientaux avec les Occidentaux sont ceux de peuples conquis à peuples conquérants et que, fondés sur des rapports matériels et non spirituels, ils étaient

---

(8) Cf. Lajpat Rai : *La dette de l'Angleterre envers l'Inde.*

(9) A la dernière session du Bureau International du Travail à Genève, une motion tendant à proscrire l'usage du travail forcé aux colonies a été repoussée devant l'opposition systématique des délégués français et, en particulier, du député nègre, B. Diagne : en voilà un au moins qui n'est pas gêné par les préjugés de couleur !

comme tels soumis au déterminisme du matérialisme historique. Le fait que la religion est constamment mêlée aux évènements de la vie populaire ne permet nullement d'induire de cette constatation positive à la légende de l'Asie immatérielle et mystérieuse (10). La fameuse théorie de l'impénétrabilité des mentalités orientale et occidentale doit être considérée comme dépourvue de tout fondement réel. Le livre de Lajpat Rai, pensé, conçu et écrit selon une pure méthode occidentale serait là pour apporter un démenti formel. Il y a un conflit Inde-Angleterre, Indo-Chine-France, Chine-Puissanses, ce qui est tout différent.

De ces légendes d'ailleurs, certains leaders swarajistes, et en particulier M. K. Gandhi, sont en partie responsables. L'Inde, comme les Etats-Unis au 18e siècle, ne pourra conquérir son indépendance que par la force. Prêcher la non-violence, la résistance passive comme un idéal moral et non comme une tactique révolutionnaire adaptée aux évènements, c'est engager dangereusement l'avenir et risquer de paralyser l'action de l'Inde. Le mouvement nationaliste par une chance rare est débarrassé de tout élément artistocratique ou autocratique; il est entièrement dirigé par une bourgeoisie de gauche, à tendances largement réformistes. D'autre part, la situation de l'Inde est suffisamment évoluée pour que, dès l'instauration d'un gouvernement national, le problème des rapports du capital et du travail se pose avec acuité, en même temps que la question agraire. Ajoutant à ces causes le développement du paupérisme et la prise de conscience des classes inférieures (en particulier des intouchables), on peut prévoir l'évolution rapide de l'Inde vers le socialisme collectiviste, ainsi que l'a dit Jawaharlal Nehru, comme une conséquence nécessaire de son indépendance. Une autre conséquence serait aussi une stabilisation de la situation politique asiatique et la fin de l'hégémonie occidentale. Deux raisons qui ne peuvent que pousser les puissances au maintien strict du statu quo par tous les moyens possibles, légaux ou illégaux, et en même temps, comme l'ont prouvé des évènements récents, à profiter de toutes les circonstances pour intervenir dans les états à demi libres, comme la Chine. Raisons qui prouvent également que seule une action violente et, dans la mesure du possible, centrée sur un même objet, peut libérer l'Asie.

Pierre AUDARD.

---

(10) Par exemple, citons le joli témoignage d'aplatissement et de servilité pro-anglaise que nous a donné, sous le titre *L'Hindouisme et la Vie*, le professeur RadaKrishnan. Probablement ce que M. Guénon appelle la compréhension mutuelle des élites.

L'ŒUVRE PHILOSOPHIQUE DE F. JOLLIVET-CASTELOT

« *Ekam eva, na dvityam* »
(Il y a une seule entité et non deux)
Les Védas

La transmutation opérée par M. Jollivet-Castelot, si elle a rendu son nom célèbre et a soulevé les plus importants commentaires, a peut-être trop attiré l'attention sur ce qui n'est que l'aboutissement normal et depuis longtemps prévisible de toute une suite de travaux et d'une culture spirituelle qui dépassent infiniment à nos yeux la réalisation chimique, si importante que soit cette dernière. En réalité c'est sous le jour de la métaphysique — de la mystique — que l'on doit juger celui qu'on prend trop souvent pour un « faiseur d'or ». L'art de la matière n'est que le complément de l'évolution spirituelle dont la base est la mystique ou connaissance immédiate des lois cosmiques, et le moyen la magie.

Dans la seconde partie de son ouvrage, *Natura Mystica*, M. Jollivet-Castelot précise sa position mystique. Il distingue deux mysticismes, dont sans doute le point d'origine est le même, mais dont les procédés sont différents et même contradictoires. Le mysticisme théistique, qui est celui de Sainte-Térèse d'Avila et du Carmel, jette le discrédit complet sur la nature et la créature. Il prétend mener les esprits à la connaissance mystique plus par une discipline empirique que par jaillissement de l'être. Lorsque des êtres insuffisamment évolués, sous l'influence néfaste de l'église, se consacrent à cette ascèse, « bacchantes de la perpétuelle souffrance du corps méprisé », sans mesure, il peut en résulter les pires tourments dans la chair même et les plus graves dépravations et dissolutions morales: il est fait allusion à certains cas de ce genre dans « *Au Carmel* ». Telle est l'erreur du Cloître. Mais à côté du mysticisme théistique,

hors des cadres des dogmes, il y a un autre mysticisme, auquel M. Jollivet-Castelot donne le nom de « naturaliste » et se rallie, ainsi que nous-mêmes. Il est l'application en quelque sorte d'une formule usée que nous osons à peine employer tant elle a roulé dans les bouches pleines d'impuretés de la sagesse des nations: Aimer Dieu dans ses Créatures. Il faut tout aimer, le concret au nom de l'abstrait, la multiplicité des modes périssables de la vie au nom de l'Unique et Eternelle Substance. L'Etre est présent en tous les êtres. Le minéral comme le végétal et l'animal, la laitue comme l'or ou le chien sont, inconsciemment, les outils qui servent à l'œuvre que dieu réalise. Tout vit en dieu qui est la Vie. « La nature, dit l'auteur de cette théogonie cosmique, peut être assimilée au corps de l'Etre immense que nous appelons dieu et que nous concevons comme éternel et infini ». Circonférence dont le centre est partout et les bornes nulle part, qui sait le dessein de ce dieu, que tous pressentent placé en deçà du bien et du mal? Devançant le Dr Jaworski (Découverte du Monde) M. Jollivet-Castelot écrivait dans *Le Destin*, son ouvrage capital qui est une somme de la Philosophie Occulte sous une forme romancée et biographique, « Les évolutions des Etats de l'humanité sont liées à celles du globe terrestre ». La Terre est un être du Cosmos, à la vitalité intense, au psychisme ardent. L'un des auteurs de cet article déclare même avoir le sentiment physique de la nature et incline à penser que la sexualité n'est que la forme la plus violente et la plus fréquente, la plus habituellement consciente, (parce qu'elle s'adresse à l'être le plus proche de nous par ses attributs) de cet amour cosmique qui le saisit sur le sein de la Terre et dans la bouche du vent. Dans ces conditions, il ne saurait donc être question de renonciation abstraite, mais de sublimation de la vie. L'ascèse ne consiste pas en des sacrifices coûteux pour la vie de l'esprit comme pour celle du corps, mais dans une hygiène de l'action. Le développement de la vie mystique n'exige pas la ruine du corps, mais son orientation dans le sens de *l'outre-amour*. C'est pourquoi, bien plus que l'inhumaine continence, la chasteté pure et simple, qui est un vide, une déficience et une impuissance — l'amour humain nous prépare à l'union. Il est en quelque sorte le premier échelon de l'ascension vers l'unité. Echelon qu'il faut savoir franchir et dépasser en sublimant les frémissements de la chair même par la pureté des intentions. « Toutes choses retournent à l'Unité, comme les amants qui s'embrassent » lit-on dans le Zohar (Siphra di Zenioutah) et cette idée que l'union des corps terrestres est comme

l'image dans le monde élémentaire de l'Union des esprits et des âmes dans le monde astral, et avec Dieu dans le monde divin, se trouve à maintes reprises énoncée clairement ou obscurément par Novalis. « L'Amour, écrit Jollivet-Castelot, est la source de notre esprit et de tout notre être. A travers les mondes supérieurs, entrevoyons-nous le bonheur sans l'Amour ? »

C'est d'ailleurs la grande loi de l'attraction charnelle qui régit toutes les combinaisons des monades. Les esprits métalliques sont mâles ou femelles, les corps chimiques ont un sexe, et c'est sur la connaissance de cette sexualité minérale qu'est basée l'Alchimie. Le professeur Manouilov a fait d'importants travaux sur la détermination du sexe des cristaux, qu'on trouvera énoncés et commentés tout au long dans « *Chimie et Alchimie* ». L'ancienne chimie divisait les corps simples en mâles et femelles, et attribuait les réactions à la fécondation des semences minérales. On considère donc qu'il y a des corps actifs, de la nature du feu, et des corps passifs, de la nature de l'eau. Dans la constitution des sels, c'est l'acide du métalloïde, pensons-nous, qui est le mâle (le « soufre ») et la base du métal la femelle (le « mercure »). Par exemple dans la préparation du chlorure de sodium Na Cl, l'acide chlorhydrique du métalloïde chlore joue le rôle du mâle, et la soude, base du métal sodium, le rôle de la femelle. De même par exemple puisque nous parlions de soufre et de mercure pour le sulfate et le sulfure de mercure. Gérard de Nerval dans son fameux poème placé sous l'égide des Vers Dorés pythagoriciens, écrivait « Un mystère d'amour dans le métal repose ». La Vie de la Matière, tel est le dogme essentiel, le fondement de l'Alchimie. Travail de purification de la nature. « Comme le laboureur opère moyennant la nature et en l'imitant et préparant les matrices, ainsi le Philosophe doit traiter sa Terre Philosophique », ces paroles de l'alchimiste désigné sous le nom de Cosmopolite (*Lettre Philosophique*, De la Génération) sont la devise de cette science qui « scrute les lois de la vie » et que l'on peut considérer « comme étant la Physiologie et la biologie minérales, puisqu'elle étudie la germination, la croissance, la maturation, la reproduction, bref toutes les fonctions organiques des minéraux et des métaux. » Par des mutations successives l'Alchimiste peut arriver à l'harmonie parfaite, à la splendeur du soleil éternel. Mais il se refuse à soumettre les monades atomiques à des feux ardents. Alors que les chimistes sans scrupules obtiennent par la brutalité des réactions en quelques heures, les digestions alchimiques sont lentes et s'opèrent comme au sein de la nature: il

faut neuf mois pour faire la Pierre Philosophale. L'Alchimie est aussi un symbole: elle est à la fois science, morale et religion. Le Grand Œuvre Alchimique correspond au Grand Œuvre Moral et l'Or est le terme de la purification mentale, le Soleil de la perfection. L'on sait quel symbole est contenu dans cette phrase de la Table d'Emeraude: « Il monte de la Terre au Ciel et derechef il descend » — et comment John Dee, Khunrath et d'autres assimilaient la Pierre au Christ : Petra autem erat Christus. D'ailleurs la réalisation de l'œuvre alchimique est seulement dévolue aux cœurs purifiés.

Sans doute, n'est-il pas nécessaire, comme le pensaient les magiciens d'Alexandrie, d'exposer son corps aux vapeurs du soufre et aux torches, au bain et aux souffles de l'air, mais il faut que le feu de l'Athanor soit entretenu par le feu intérieur de l'Adepte: « Le feu secret interne, écrit le Philalèthe, est l'instrument de Dieu et ses qualités sont imperceptibles aux hommes. »

C'est précisément le souci de cette pureté morale et ce désir d'un constant altruisme désintéressé, qui a poussé M. Jollivet-Castelot à rompre avec les Eglises et même à ne pas leur ménager les injures les plus justifiées. Les prêtres traîtres à leur foi ont renié les saintes maximes. Ceux qui du haut des chaires en 1914 clamaient « Dieu arme le bras de la Patrie », qui vouaient à la destruction le monde entier, au nom de l'Eglise (et le Pape en premier), M. Jolivet-Castelot dresse contre eux le nom de Jésus. Les pages de son roman « Le Destin » où éclatent ces paroles de haine contre le rôle des prêtres dans la grande tourmente bestiale, nous changent des pantalonnades de M. Bergson!

Le souci social de M. Jollivet-Castelot ne s'est pas borné d'ailleurs à cette belle indignation. Ses brochures *Le Communisme Spiritualiste*, *Principes d'Economie sociale non matérialiste*, méritent une exceptionnelle sympathie. Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de paroles que nous n'allons prononcer qu'avec les plus grandes réserves. L'action de M. Jollivet-Castelot dans le cadre du parti communiste a été un fait à peu près unique et l'on ne trouve guère de philosophes qui se soient astreints à l'humble besogne que M. Jollivet-Castelot désirait entreprendre. Aussi devant le peu de reconnaissance du Parti français y a-t-il lieu de s'attrister quelque peu, mais il faut se dire que le « communisme spiritualiste » est un compromis trop idéologique entre deux termes qui n'ont rien à voir. Le communisme — nous entendons la doctrine révolutionnaire fondée sur les principes de

Marx et de quelques autres — n'a rien de commun avec la métaphysique. Il n'y a pas de communisme matérialiste. Notre qualité de communistes ET de spiritualistes a pu nous faire croire qu'à ce point de vue encore nous devions marcher de cœur avec M. Jollivet-Castelot. Mais nous ne pouvons lui accorder ici qu'une sympathie d'homme. L'on sait bien que ce n'est pas avec des discours sur la matière, l'unité et l'illusion qu'on sauvera les millions de prolétaires qui souffrent, ou — ce qui est pire — qui ne souffrent pas. Le communisme et le spiritualisme ne sont pas sur le même plan: l'un est du domaine des faits, l'autre de celui des idées. Un compromis entre les deux est voué à l'échec: l'exemple de Fourier est là, et de tous les socialistes sentimentaux dont la foi révolutionnaire, loin d'être fondée sur un pessimisme absolu sur la condition de l'être social, ne visait qu'à réaliser le bonheur dans les cadres d'une harmonieuse économie.

En somme, M. Jollivet-Castelot souhaite continuer à travers l'époque moderne, la grande tradition initiatique des Rose-Croix. Sans fantastique extérieur et sans dons abracadabrants, serviteur de la vérité une, l'Adepte est un homme comme tous les autres. Sa seule supériorité est « qu'il respire dieu, qu'il domine tout, qu'il sait ». Identifiant la Matière à la Force, il sait voir les rapports, les signatures de l'œuvre du monde, les correspondances se révèlent à lui, celle de l'Or et du Soleil, du cœur, du Tournesol, du Lion, — de la Lune et de l'argent, la perle, le cerveau, le lys et le poisson. Il connait les vingt-deux arcanes de l'occultisme qui se plient et se déplient autour de l'Unité comme les lames d'un éventail — et le nombre 22 est le signe synthétique de l'Adepte « parvenu à la réintégration finale en l'Unité où Tout est Tout ». Le symbole de la Rose-Croix c'est la Nature s'épanouissant dans l'éternité au centre d'un cercle infini « La Rose, c'est l'efflorescence joyeuse de l'Unité, l'expansion du Désir, de la Volonté, la Couronne lumineuse et parfumée de Dieu qui s'incarne dans son œuvre, qui l'étreint et le domine par la quadrature de son crucifiment et la sublime en la ramenant au Centre mystérieux de son être incréé qui est Amour. » Les religions ayant fait faillite dans la haine et l'égoïsme, les morales ayant pour asile les religions les suivent dans leur chute; les philosophies sont impuissantes et contradictoires. Il faut trouver la grande loi qui, au-delà de notre planète (car celle-ci n'est qu'une cellule du corps du Grand Homme Kabbalistique), préside aux destinées du monde. C'est l'affinité ou l'attraction unique, dont la gravition universelle

des astres et des atomes est une forme. « Il n'y a qu'un Etre, il n'y a qu'une Substance, il n'y a qu'une seule Loi. »

Et c'est pourquoi, ayant atteint les bornes de la connaissance reposant son âme dans la paix de l'équilibre l'Adepte pousse ce grand cri d'amour et d'espoir :

O Rosa-Crux, Spes Unica.

Jean AUDARD — Raymond BAUMGARTEN.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des Ouvrages de M. Jollivet-Castelot:

SCIENCE

La Vie et l'Ame de la Matière; Comment on devient alchimiste; La science alchimique; La Révolution chimique et la transmutation des métaux; Chimie et Alchimie (Nourry) ; La Médecine Spagyrique; L'Hylozoïsme; L'Alchimie (Mercure de France) ; La Fabrication chimique de l'or; Essai de synthèse des sciences occultes (Nourry).

ROMANS:

Le livre du Trépas et de la Renaissance; Natura Mystica (Chacornac) ; Au Carmel (Chacornac) ; Le Destin (Chacornac).

SOCIOLOGIE:

L'Idée Communiste; Le Communisme Spiritualiste; Principes d'économie sociale non matérialiste.

REVUES:

L'Hyperchimie; Rosa Alchemica; Les nouveaux Horizons de la Science et de la Pensée; La Rose-Croix; Eudia.

On lira sur M. Jollivet-Castelot:

F. Jollivet-Castelot, par A. Porte du Trait des Ages et des articles dans l'Unité de la Vie (Janvier 1929), le Mercure de France (15 septembre 1929) *Zarathoustra* (N° 5), etc.

LIVRES

VOIE LIBRE par *Philippe Lamour, Joë Bousquet, Carlo Suarès.* Ed. : Au Sans Pareil Paris, 1930).

La nécessité révolutionnaire qui s'impose également aux trois auteurs de ces trois essais m'engage à ne point hésiter dans l'expression de ma pensée: Suarès et Bousquet sont mes amis, je n'ai jamais vu Philippe Lamour, c'est donc sans aucun parti-pris que je m'exprime défavorablement au sujet de « Voie Libre ». L'accord idéologique qui est sensé exister entre des hommes décidés à une action commune me semble remplacé ici par une collaboration extérieure née d'une confiance irraisonnée et condamnable sur le plan des responsabilités. Les objections que je formulerai plus loin ne visent que «Ordre» par Lamour et «Autarchie» par Suarès, le grand entretien lyrique de Bousquet échappant par sa forme aux modes de la réflexion. Toutefois, voici textuellement des fragments de « Présentisme » où l'admirable *sens moral* de Bousquet n'a pas été éclipsé par son amour des belles phrases enchevêtrées: « Mon rôle m'apparait bien dans son jour véritable il doit m'échapper, me culbuter derrière le tourbillon des entreprises qui feront fi de la mienne. Cette fatalité, dont la sereine appréciation est peut-être le dernier mot de ma force, satisfait au désir que j'ai de reconnaître mon entreprise, après bien des années sous un autre jour, d'en retrouver l'esprit dans les activités de toute nature qui me reprendront mes amis, et où je ne verrai, sous la hâte qu'ils mettront à me fuir, que le sauvage exercice de cette liberté au nom de laquelle je les convoque aujourd'hui. Et encore: il y a une révolution qui est comme achevée au moment qu'elle éclate. Elle est la marche en avant des hommes qui ont remporté une victoire sur eux-mêmes ou qui, de propos délibéré, se sont, par ce qui se soulevait en eux, laissé vaincre. C'est là où leur être n'était pas encore sa propre fatalité qu'ils ont provoqué en eux la providentielle rupture, dans le retour aux ténèbres qui mettait en avant toutes leurs dispositions démoniaques, infernales. On ne répète jamais assez que la Révolution commence dans nos instincts et qu'elle se fait à travers le processus qui substitue en nous l'irrationnel au rationnel. » (p. 37 et 40).

« Ordre » par Philippe Lamour avance d'une manière nette et tranchée un amas de contradictions et d'absurdités. « La primauté de l'Etre et, partant, de l'individu à l'égard de la Société est une vérité absolue, évidente par perception directe » (p. 8). De ce postulat où l'individu est posé comme « fin en soi » et

la société comme une *commodité*, Lamour s'égare dans une impasse d'affirmations gratuites qui aboutissent, on ne sait pourquoi, à des conclusions pseudo-révolutionnaires et vaguement ontologiques. Ce genre de témérité ne doit pas servir de masque à l'ignorance et au sabotage intellectuel. Pareil programme est bon pour une société de bienfaisance sous notre triste régime de confusion économique et mentale. Par quelles notions concrètes pourrait-on bien remplacer une telle formule: « La fin (?) de l'Etre (?) c'est le développement (?) de la personnalité (?) vers sa plénitude (?). (Les points d'interrogation sont de moi). Je conseillerais à la pensée de Philippe Lamour la plus grande circonspection. « Chercher le mieux temporel, c'est trouver Dieu » ou « Chantons le chant des races fortes » dire de telles choses revient à brailler sans humour, de très grosses âneries.

Des trois essais dont se compose « Voie Libre », celui de Suarès me parait avoir le plus de substance. « Autarchie » porte, apparemment l'empreinte d'une composition hâtive et aussi, par malheur, l'idée centrale de ce manifeste risque de rester inaperçue car Suarès est loin d'être habile dans le choix de son vocabulaire philosophique. C'est à son texte que Lamour a probablement emprunté cette gerbe de termes généraux manipulés à tort et à travers avec fierté. Je tiens à mettre ici Suarès, cet homme profondément honnête, à l'abri des accusations malveillantes: ce n'est ni une manière de théosophe, ni un anarchiste ni un démocrate individualiste. Pour ce qui touche les expressions « Vie totale » et « l'esprit de la terre » exaltées au dépens de toutes les barrières qui emprisonnent le « soi », je suppose que si les libellules et les panthères pouvaient penser comme nous autres, le sens que ces bêtes donneraient à « Vie » serait celui que Suarès lui prête. Cette idée centrale de « Autarchie » (terme qui ne me plait guère — mais peu importe) cette idée, dis-je, est essentiellement anti-anarchique et anti-individualiste. « Une connaissance qui remplit son but s'y dissout n'existe plus n'a point de mots pour s'exprimer mais s'exprime indifféremment par n'importe quels mots en les chargeant d'éternité. Elle charge si bien de sa lumière chaque pensée et chaque action de l'homme que rendu transparent, il ne porte plus d'ombre sur rien. Fusion de l'individu et de l'unité. » (p. 142)

La personnalité qu'on retrouve par delà les cadres (famille, possession, religion, esthétique etc...) détruits, n'est point un résidu de l'individu tombé dans un laisser-aller contemplatif. Cette méthode de libération viserait, à mes yeux, un état de révolte permanente jusqu'à l'extinction de la conscience individuelle La destruction ou l'effacement de l'individu est la seule consé-

quence possible de toute démarche concrète vers la réalité de l'Esprit, vers l'esprit de la Réalité, vers l'Eternité, vers Dieu, vers l'Un. Le concept de « Moi », si solidement ancré dans la méchante mentalité des occidentaux est une construction arbitraire échafaudée autour du principe juridique de la propriété. Le germe que porte en elle la négation de l'individu comme « fin en soi » est lourd d'actes révolutionnaires. Je ne possède pas. Je ne me possède pas. Je suis Un Autre. La voie est libre.

Mais « Voie Libre » laisse tout le problème social dans l'ombre. Le « Moi » n'existant pas, le Centre Intérieur de l'homme n'est pas dans son sac de peau. Pourquoi limiter à sa propre personne, par ordre de hiérarchie, une action révolutionnaire ? C'est en tous cas aller à l'encontre de toute efficacité. L'échec du Christianisme en est une preuve éclatante. On ne finira jamais avec « soi-même » si on ne s'attaque pas simultanément aux « autres ». Ce qu'il est convenu d'appeler l'Esprit n'a rien à perdre quand l'individu qui vit sous son signe se tient aussi prêt à mourir, à périr de main armée. pendant que se renversent et se brisent les fausses valeurs sociales. La justice n'est pas de ce monde. L'homme, rien que pour subsister organiquement est assassin inconscient continuellement, tant qu'il mange, marche et respire. Vouloir atteindre l'universel uniquement « de l'intérieur » est un espoir condamné à rester espoir. J'ai cru bon de faire ces observations aux auteurs de « Voie Libre » afin de les mettre en garde, pour l'avenir, contre cette complaisance verbale qui est capable, une fois systématisée de trahir des intentions aussi excellentes, aussi sincèrement révolutionnaires que celles qui se font jour à travers les pages de ce livre *à reprendre*.

MONNY DE BOULLY.

SCÈNE DE LA VIE FUTURE, par *Georges Duhamel*. (Mercure de France).

Aucun ouvrage ne pouvait mieux nous renseigner, non point tant sur la civilisation américaine, mais sur l'état psychique commun à un certain nombre d'êtres d'une même nation, très attachés aux formes d'anciennes servitudes qu'ils défendent au nom d'une liberté individuelle. M. Duhamel, cette fois, se découvre entièrement. Il jette le long cri d'alarme du débonnaire exaspéré ; il protège les siens, il se protège, lui qui naguère accepta avec sérénité l'idée d'une autre termitière, sans doute moins imminente, parée d'oriflammes idéologiques. Et ceux-là mêmes qui mettent Montaigne dans un bas de laine, l'approuveront et chanteront sa louange. Avec quel talent, quelle sûreté d'écriture le voyageur

contraint fait-il appel aux préconceptions du sédentaire. Son livre contient implicitement les plus ravissantes images de France qui soient, de ces images d'Epinal par lesquelles les tares, les plaies d'une civilisation caduque, se transmuent en d'aimables coutumes, qu'un homme songeant déjà « aux avenues de la vieillesse », fidèle à ses aîtres, dévoué à ses aises, contemple avec délectation. Combien séant d'opposer à tous ces alcools de contrebande qui assomment les brutes qui s'y adonnent sans mesure, le bon vin de *chez nous* qui fait rire et chanter les « copains » sous la treille. Parallélisme conventionnel tout le long de l'ouvrage, rails blancs et noirs qui passent par toutes les stations prévues. Le chapitre du *Cinéma* nous retiendra particulièrement par son injustice flagrante. M. Duhamel souligne avec cette cruauté dont est capable tout être pacifique poussé à bout, le côté évidemment ridicule, artificiel — lâchons le mot — *fabriqué* du cinéma américain et du cinéma en général dans lequel il reconnaît une menace terrible contre ce que l'on doit vénérer, contre les dieux que les siècles ont laissés indemnes. La pensée profanée par l'image. Combien d'autres modes de profanation auxquels il est peut-être mieux accoutumé. Son indignation le conduit à de savoureuses images quant à la musique mécanique qu'il qualifie de musique de conserve. Soit, mais préférable quand même à cette musique pourrie qui constitue trop souvent un outrage aux grands maîtres dans nos salles de concert dotées hélas, non pas d'un simple Pick Ut, mais d'un orchestre reponsable. Et comment pourrait-on se révolter à la pensée de ces adaptations musicales en effet sacrilèges quand il est d'usage, *chez nous*, de jouer la marche de *l'Héroïque* aux funérailles d'un hommes d'Etat? Toutes ces *scènes de la vie future* dans le présent consistent dans l'angle de prise de vue. M. Duhamel s'est rendu en Amérique avec une caméra renfrognée, et on ne saurait lui faire un grief de sa mauvaise humeur tant il y déploie de talent, d'humour et même de légèreté dans l'insistance. Ses entretiens avec Pitkin, très sympathique personnage en bois peint, sont du plus savoureux effet. Une délicieuse ironie circule dans cette suite de dialogues entre des marionnettes simplistes et le même être véritablement de chair, sensible, matois, riche de l'expérience d'une antique et très noble civilisation, celle qui est en mesure d'adopter ces pauvres déshérités que l'Amérique répudie, ces pauvres noirs de toutes nuances, et de si bien les considérer comme ses fils qu'elle leur fera l'honneur des premières lignes, et même des avant premières à l'occasion de la prochaine guerre du droit. Oh! non, cette patrie ne les maudira pas, les anciens esclaves! On peut les racoler sans scrupule. Qu'attendent-ils pour se jeter dans les bras

de la France, comme le fait M. Duhamel lui-même, épouvanté par la vision d'un machinisme monstrueux. Qu'il ne s'en plaigne pas trop cependant car il lui doit à ce machinisme les meilleures pages de son livre, et je ne suis pas sûr qu'il ne nourrisse pas un secret amour envers cette infernale Chicago qui surpasse en horreur les « *Carceri* » de *Piranèse*. Là, le raisonneur, l'héritier prudent de Montaigne, l'apôtre de la modération, le fils de ces paysans d'Ile de France qui n'ont vu d'autres nègres que ceux des almanachs, abdique devant l'ancien unanimiste qui admire malgré lui, qui admire avec horreur et qui fait passer toute sa haine dans des phrases splendides. « Nous entrons, écrit-il, dans le chapitre « au Royaume de la Mort », le cri fait dans l'intensité une sorte de bond hardi. Il remplit maintenant l'univers jusqu'au bord. Est-il possible qu'ils ne l'entendent pas, là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique ? Une chaude vapeur se colle au verre de mes lunettes et m'aveugle. Une étrange odeur de fiente souillée me suffoque tout d'abord. J'essuie mes lunettes et regarde. Nous sommes sur une passerelle et dominons la scène. Une grande salle confuse. Elle donne accès, dans un angle, à la galerie couverte par laquelle arrive le fleuve des cochons. Les bêtes, toutes fangeuses, sont saisies par une patte, saisies dans un nœud coulant et accrochées à la chaîne. Elles pendent, la tête en bas, et hurlent en chœur leur affreux chant de la mort. Mais déjà la chaîne les entraîne et tout de suite les présente au tueur. » Voilà certes un des plus remarquables morceaux qu' M. Duhamel ait jamais écrits. Qu'il rende grâce à l'Amérique de lui avoir fourni un si beau sujet d'indignation.

Gabriel BERTIN.

LE MARIAGE ET LA MORALE, par *Bertrand Russell* (Editions *Les Revues*).

Je ne pense point que ce livre apporte quelque idée absolument neuve. Et je n'ai point le sentiment d'aller trop loin en avançant que tout ce qu'il contient réellement d'essentiel et de valable, se trouve en puissance, dans Marx et dans Freud.

Le dirai-je, en outre ? Il donne souvent l'impression d'un travail de vulgarisation bien plutôt que d'un essai philosophique. Les parties qui prétendent à l'histoire en sont courtes. Les conclusions en demeurent assez floues, assez vagues. Et son développement n'est point exempt de contradictions.

Tel quel, ce livre est de ceux que chaque homme, pour peu qu'il aime de penser en vivant, se doit d'avoir lu. Écrit de manière, on le sent, volontairement neutre, il est une merveille d'honnêteté,

de clarté, d'intelligence, de santé, de vie. Nous devons aux éditeurs qui l'ont révélé au public français, une vive reconaissance.

Bertrand Russell croit que notre morale sexuelle, nos conceptions de l'amour, du mariage, des relations extra-conjugales, de la procréation, de l'éducation des enfants, sont des résidus historiques et entravent le développement harmonieux de l'humanité. Je ne vois pas, à dire vrai, comment cette proposition pourrait être sérieusement contestée par quelqu'un qui ne reconnaît aucun impératif religieux.

Pour Russell, les fondements du mariage doivent être cherchés dans « le désir de certitude de la paternité », d'une part, et de l'autre, dans « une croyance ascétique dans la malignité de l'amour ». De ce point de départ mais de manière, à notre sens trop sommaire, il trace l'histoire des rapports de l'homme et de la femme à travers les sociétés. Dans ces transformations de l'amour, du mariage, — depuis le matriarcat jusqu'à ce stade où nous sommes qui es tune manière de patriarcat corrigé par l'intervention de l'état, — il voit une courbe dont il essaye de prévoir le développement futur.

A son sens, deux facteurs principaux doivent modifier la conception de la morale sexuelle : le développement économique qui tue la famille, limite la procréation; la diminution du sentiment religieux qui permet de remettre en cause la notion du péché.

On aperçoit bien que le second de ces facteurs est lié étroitement au premier. Il est certain en effet que la diminution du sentiment religieux reconnait, en dernière analyse des causes économiques et sociales. Mais Bertrand Russell semble, à dessein, ne point vouloir mettre l'accent sur ce double rapport.

En somme, il veut constater que les raisons sur quoi le mariage est fondé, ont cessé d'avoir une importance capitale. Car d'une part, la famille s'effondre, les tabous s'affaiblissent, la notion de péché s'altère et perd sa force prohibitive ; d'autre part le développement des moyens anticonceptionnels, fait que le « désir de certitude de la paternité » est susceptible de se satisfaire tout autrement que par la fidélité conjugale.

En somme, Bertrand Russell prévoit à bref délai, la dissolution de la famille bi-parentale.

Ce n'est point, par ailleurs qu'il préconise dans l'amour une liberté absolue. Aucune tendance anarchiste dans son livre. Au contraire. C'est une tendance autoritaire plutôt qu'on lui pourrait peut-être reprocher. Je pense notamment en écrivant ceci, aux pages sur l'Eugénisme, qui sont audacieuses et fort belles.

La formule que Bertrand Russell, dans sa conclusion, propose. est frappante et pleine de séduction. Il est difficile de la résumer

comme il conviendrait. Jusqu'ici, dit-il en substance, la domination que possède sur lui-même un homme bien né, s'est exercée pour le contraindre à ne point pécher. Cet effort allait à l'encontre de la nature. Ne serait-il point préférable qu'elle s'exerçât, non plus sur l'appétit sexuel, mais sur l'instinct de jalousie et qu'il arrivât ainsi à tolérer chez l'être aimé une liberté qui serait simplement humaine.

Bertrand Russell voit certains signes qui lui donnent à penser que l'évolution qu'il souhaite est fort avancée déjà. Je crains qu'à cet égard, il faille être moins optimiste que lui. Mais il demeure que la partie de son livre consacrée à la critique de la morale orthodoxe, sans déclamation ni effet facile, est puissante et décisive.

Charles PLISNIER.

DON JUAN, par *Joseph Delteil* (Grasset).

Delteil croit aux miracles. Il fait son petit miracle annuel qui consiste, chaque saison, à se précipiter hors de la maison Grasset vêtu d'un costume emprunté à la légende : cote de maille, plume tricolore, redingote grise. Cet été, il se promène sans l'habit noir et jaune de Don Juan, le cheveu collé, la moustache conquérante, la rapière par dessus la tête.

Ce livre comme tous ses précédents est plein de couleurs de mouvement et aussi de cette philosophie simple, vulgaire qui est ce qui m'enchante chez Delteil. En somme, sa grande audace. Mais je trouve dans cette sorte de film bariolé (Don Juan joué par Buster Keaton) quelque chose qui n'était pas dans les autres C'est sa sonorisation. Delteil pour qui seul l'œil existait jusqu'à maintenant s'apercevrait-il qu'il a des oreilles ? Une très authentique poésie pénètre des chapitres entiers de ce livre, qui n'est pas la poésie qu'on reconnaissait à Delteil jusqu'à maintenant. Par moment une royale tristesse, un accent profond, humain, pathétique. L'amour qui n'était guère pour lui que le « contact de deux épidermes » on sent que Delteil le regarde plus profondément. Il en veut saisir le mystère. Et c'est très bien. « *Don Juan* » est un livre écrit pour le cœur...

André DE RICHAUD.

L'AGE OU L'ON CROIT AUX ILES, par *Mlle Jeanne Saudelion* préface de *Henry de Montherlant.*

Dans le duel éternel qui met aux prises l'homme et la femme dans l'amour, l'homme possède une position privilégiée qui explique — si elle ne justifie pas — son égoïsme. Il a moins

que la femme à attendre de l'amour. La politique, les affaires, les maisons closes: de quoi le distraire et le guérir. Pour lui, la déception sentimentale se résume souvent en un orgueil froissé. Bourdier, cocu, devient ministre du commerce: Voilà qui est dans la nature des choses.

Pour la femme, l'affaire est plus sérieuse. Elle n'est, en France du moins, ni électrice ni éligible. Par tempérament, si elle aime être plainte, il lui répugne de se plaindre; la plupart des poèmes d'amour ont été écrits par des hommes — et les plus inconstants de tous, — les poètes. Pour l'homme, un amour chasse l'autre, l'aventure d'aujourd'hui fait oublier celle d'hier et Jean-Marc Bernard peut écrire:

Faut-il donner tant d'importance
A des choses qui n'en ont pas?

Mais pour Ietta, l'héroïne de Mlle Saudelion, la chose au contraire est d'importance. L'âge où l'on croit aux îles est aussi celui où la jeune fille attend celui qui sera à la fois son chevalier et son page, auquel elle s'attachera, et pour toujours, de toute la puissance de tendresse que recèle une âme de vingt ans. Mais l'homme qu'elle rencontre, loin d'être le héros dont rêve son cœur généreux et pur est le plus insignifiant des hommes. Sans doute l'aime-t-il, ce garçon qui ne rêve jamais. « O Amour, cette seule noblesse des êtres sans âmes! »

Ietta s'éprendra-t-elle de ce bêta qui jamais ne saura voir en elle que sa jeunesse, sa grâce, sa joliesse, « qui ne soupçonnera jamais ce qu'il y a de meilleur en elle, tout ce par quoi elle sent fraudée, elle, son âme de bonne volonté, ses ferveurs, son délire, sa brûlante vie intérieure ».

« Cet abîme entre eux ! »

« Peut-être qu'elle pourra un jour le combler? »

Elle voudrait tant y croire ! L'île de Port-Cros, chaude et aimable, chante la liberté des instincts, appelle l'amour dans la place d'attente du cœur, réveille au fond de l'être « les sources vives et profondes des passions ».

Mais Ietta, enthousiaste et grave, ne transigera pas avec son rêve. Elle n'est pas la femme d'une amourette — Mlle Saudelion se propose de mettre en exergue de son prochain roman ce commandement redoutable : un seul homme tu aimeras — et veut conserver pour l'homme dont elle fera son mari une âme et un corps vierge. Et l'idylle, à peine ébauchée sur les plages des îles d'Hyères, n'aura pas de lendemain.

Quant à la forme du livre, émouvante et sincère, elle est avant

tout sympathique : un accent très pur et très frais, pas de ces fausses naïvetés, de ces fausses gaucheries qui rendent irritante la lecture d'un Jean Desbordes, mais un lyrisme très jeune qui sait toujours éviter le poncif.

Il serait injuste enfin de ne pas signaler la très remarquable préface que M. Henri de Montherlant a consacrée à ce livre, dans laquelle il développe avec beaucoup de pénétration et de sensibilité, des aperçus très justes sur l'âme féminine.

Jacques BÉNET.

LETTRES ETRANGERES

L'INDE ET SON AME. (Premier cahier des *Feuilles de l'Inde*. Publications Chitra ; Boulogne-sur-Seine).

Voici un livre d'actualité. Les évènements qui se passent dans l'Inde nous préoccupent trop pour que nous n'essayions pas d'approfondir leur véritable signification. En Asie plus que dans aucune autre partie du monde, ce qui se voit n'est qu'une faible partie de la réalité des choses. Les faits ne sont que des signes, des symboles. Nous ne comprendrons jamais l'Inde si nous oublions que, là-bas, l'accent est toujours mis sur le spirituel, et que c'est en fonction de l'esprit, ou mieux encore de l'âme, qu'il faut juger toutes choses.

La situation politique, elle-même, est avant tout un problème religieux. Dans ses « souvenirs sur Mahatma Gandi » qui constituent un des chapitres de « *l'Inde et son âme* », M. Jawaharlal Nehru écrit : « Gandhi a déclaré lui-même qu'il n'est pas un homme politique au sens ordinaire du mot. C'est avant tout un homme religieux que la force des événements a entraîné dans la politique. Aussi pour le comprendre faut-il connaître ses côtés religieux. »

Il en est de même de toute l'Inde. Les questions économiques sont subordonnées aux facteurs spirituels et reçoivent d'eux leurs impulsions, leurs directions. On ne sait rien de l'Inde, et on ne peut rien pénétrer de ses sentiments, de ses idées, ni même interpréter exactement ses gestes, si l'on ne connaît préalablement son âme, c'est-à-dire la source et le moteur de toutes ses actions.

C'est pourquoi les Publications Chitra ont entrepris de nous montrer cette âme, dans un volume qui constitue en quelque sorte une somme et une synthèse de la pensée hindoue. On distingue mieux l'unité profonde de ses courants lorsqu'on les observe dans l'art, la littérature, la philosophie, le folk-lore, la religion. Tout se tient, et le Professeur Jaghadis Chunder Bose, le grand biologiste. déclare avoir pu pousser l'étude des plantes aussi loin qu'il

l'a fait, seulement parce que, pour l'Hindou, toute connaissance présuppose une union intime et essentielle avec l'objet étudié. C'est la leçon antique : « Deviens cela », et l'illustre savant attribue à ses traditions nationales et religieuses, cette sympathie qui devient union, communion entre toutes les choses, et qui est à la base de toutes les doctrines hindoues.

Actuel, ce livre l'est, d'abord, parce qu'on y rencontre les grands chefs politiques du mouvement nationaliste. Aux souvenirs sur Mahatma Gandhi dont j'ai parlé il faut ajouter un article de M. C. F. Andrews sur la politique économique de l'apôtre de la non-violence. Mme Sarojini Naidu qui a pris une part si active aux derniers événements, est représentée dans « l'Inde et son Ame » par six poèmes exquis qui justifient le titre de « rossignol du Bengale » qu'on décerne à la poétesse.

L'histoire des idées, la science, les arts, y occupent une place importante, et les Occidentaux nous parlent eux aussi de l'Inde. M. Edouard Monod Herzen analyse l'œuvre de Sir Jagadish Chunder Bose. W. W. Pearson examine le rôle de l'Inde dans l'ère nouvelle, et Sir John Woodroffe rapporte les opinions de quelques grands penseurs sur la Religion et la Philosophie de l'Inde.

Il est, malheureusement, impossible de tout citer et de recopier ici le sommaire de cet important volume, important par la variété et la profondeur des problèmes envisagés. Tous les grands noms de la littérature et de la philosophie hindoues y ont collaboré : Rabindranath Tagore, Sarat Chandra Chatterji, Santa Dévi, Ananda Coomaraswamy, Tapanmohare Chatterji, K. M. Panikkar, et tant d'autres.

C'est un livre indispensable à tous ceux qui veulent connaître ce pays lointain, enigmatique, dont il est si difficile d'atteindre le cœur le plus secret. Si nous le jugeons avec nos préjugés et nos catégories d'Occidentaux, nous ne pénètrerons jamais au delà des images les plus superficielles et les plus sommaires. Pour posséder une version de l'Inde qui ne soit ni artificielle, ni erronée, il faut interroger ses penseurs, ses écrivains, ses poètes.

Ceux-ci nous répondent dans « *l'Inde et son Ame* ». Qui donc refuserait d'ouvrir ce livre et d'entendre leurs voix ?

Marcel BRION.

LA MORT A VENISE, par *Thomas Mann*. — LES PAUVRES, MÈRE MARIE, par *Heinrich Mann*.

Rien ne marque mieux les différences fondamentales, les contrastes essentiels qui existent entre Thomas Mann et son frère

Heinrich Mann, que les volumes récemment publiés en traduction française, des deux grands écrivains allemands. Toutes les ressemblances qu'on serait tenté d'imaginer entre deux œuvres fraternelles font défaut. Celles-ci sont non seulement aux deux extrémités de la littérature actuelle, mais encore séparées par les oppositions les plus radicales, je veux dire les oppositions dans l'ordre esthétique.

Si nous considérons comme de moindre importance dans la production de Thomas Mann son livre politique les « Considérations d'un Apolitique », qui est en réalité un refus de la politique, nous ne rencontrons que des œuvres d'art pur, c'est-à-dire de celles dont les conséquences morales, sociales, n'interviennent qu'accidentellement. Telle, par exemple *La Mort à Venise* qui a paru dans la très bonne traduction de MM. F. Bertaux et Ch. Sigwalt. (1)

Je connais peu de livres aussi ensorcelants que celui-là. Même lorsque je le compare à des œuvres gigantesques comme les *Buddenbrooks* ou le *Zauberberg*, je me refuse à classer celle-ci parmi les œuvres mineures de Thomas Man. Elle me paraît, au contraire, posséder les éléments les plus décisifs et les plus caractéristiques de son talent. Elle représente pour moi avec cette étrange nouvelle intitulée *L'Armoire* une des plus parfaites réalisations artistiques qu'il ait atteintes.

En le lisant, je ne peux m'empêcher de penser à ce terrible été vénitien pendant lequel Giorgione mourut de la peste à côté du cadavre de sa maîtresse. Cette couleur de mort, de décomposition, d'anéantissement, qu'il y a souvent dans les tableaux du peintre de Castelfranco, se retrouvent ici avec une angoisse qui étreint presque physiquement le lecteur. Ajoutez à cette atmosphère empestée que ne parvient même pas à balayer le vent venu de la mer, une passion équivoque et perverse, une sorte de désir mortel qui ne peut ni se détruire ni se satisfaire, et cette pestilence fatidique qui doit, en définitive, conclure seule cet insoluble amour, apparaît comme un dénouement presque bienfaisant. La corruption intérieure dont souffre Aschenbach, cette décomposition de la volonté, des sentiments apparaît comme le prélude du mal qui l'emportera. Avoir situé l'évocation de l'épidémie dans une exhalaison de vice obscur aussi étouffante, aussi angoissante, c'est avoir placé la dominante du tableau dans un crépuscule moral admirablement décrit. Malgré cette impression de malaise et d'oppression qui nous poursuit encore le livre fermé — ou peut-être à cause de cette impression, — créée avec une incomparable maîtrise, *La Mort à*

(1) Editions Kra.

Venise demeure à mon avis un des plus authentiques chefs-d'œuvre de Thomas Mann.

Combien différents les deux ouvrages de son frère qu'ont publiés presque simultanément, les Editions Kra, *Mère Marie*, (traduit par M. Ralph Lepointe) et *Les Pauvres*, (traduit par M. Charles Reber). Ici aucun de ces soucis d'esthétique pure que nous avons remarqués chez Thomas Mann. De ces deux livres de Heinrich Mann, l'un, *Les Pauvres* est incontestablement un livre de parti, je veux dire, un livre dans lequel l'auteur prend parti. De même qu'il l'avait fait dans le premier volume de la trilogie « L'Empire », Heinrich Mann reprend ici sa grande satire de l'époque wilhelmienne qu'il avait commencée dans « *Sujet* ». Mais dans *Les Pauvres* le problème s'élargit. Ce n'est plus seulement l'Empire qui est en question, mais tout le système capitaliste, et cette satire va plus loin et vise plus haut parce qu'elle ne limite plus son action à une forme de gouvernement. Satire violente, d'une amertume puissante, et d'autant plus efficace que le livre quitte le plan réaliste pour atteindre à une stylisation de l'action et des personnages qui rappelle parfois, dan leur vérité, leur cruaté, les dessins de Georg Grosz. Les figures de l'ouvrier, du directeur d'usine, du général, de l'intellectuel incapable de vouloir et d'agir, sont peintes avec les grands traits et les couleurs élémentaires qui servent à mettre en relief les « types ».

Les individus finissent par n'avoir plus qu'une valeur de signes, leur drame personel ne nous émeut pas mais plutôt celui de la collectivité à laquelle ils appartiennent de leur « classe ».

Cette stylisation qui était déjà très caractéristique dans « *Sujet* » l'est bien davantage encore dans *Les Pauvres* où il semble que le problème collectif veuille absorber, effacer celui des destinées individuelles. A cet égard d'ailleurs ce livre désigne davantage l'Allemagne d'avant-guerre que celle d'aujourd'hui, de même que « *Sujet* » serait à peu près incompréhensible pour qui n'aurait pas connu l'Allemagne impériale. La Constitution de Weimar a changé bien des choses non seulement dans la forme de gouvernement mais aussi dans ce domaine des idées, des habitudes, des mœurs, sur lequel la forme politique exerce une si grande influence. Pour voir à quel point a craqué la rigoureuse armure de la société wilhelmienne telle qu'elle était décrite dans « *Sujet* », il faut lire « *Mère Marie* », ce roman qui est, lui, un document extrêmement vivant et dignificatif de l'Allemagne d'après-guerre.

Le problème maternel qui est étudié par Heinrich Mann dans ce livre pourrait être de tous les temps et de tous les pays. Sa portée est très généralement humaine et fort émouvante. L'avoir

localisé dans cette époque de bouleversement, de renversement des situations sociales, de troubles considérables dans les pensées et les mœurs, lui donne un aspect plus tragique encore. Les possibilités nouvelles créées par le désordre de l'inflation, l'interpénétration des classes séparées, naguère, par des cloisons étanches, tout cela fournit un cadre extrêmement original, où l'esprit d'observation et de satire de Heinrich Mann peut s'exercer librement.

Marcel BRION.

ELLE DOIT PARTIR, par *David Garnett* (Grasset), traduit par Aurélien Digeon.

On dit outre-Manche que *Go she must* est le chef-d'œuvre de David Garnett. J'y souscris volontiers, n'ayant lu de lui que *Lady into Fox* et *A man in the Zoo*. Ce livre-ci est vraiment délicieux. Il est attachant et il est simple : il est frais comme un chant d'oiseau dans une prairie anglaise, aux alentours des ravissants petits villages des environs de Cambridge, à la saison du coucou. On n'y voit pas de passion brutale, pas de drame couleur d'enfer ; on n'y pose pas de question redoutable ; les « complexes » freudiens en sont exclus ; le style n'est pas tourmenté de métaphores contorsionnées. Tout y est aisance, candeur, humour léger, et cependant il est riche de poésie et d'humanité.

La fille d'un pasteur de village... Arrêtez, dites-vous, nous en savons assez ! — Pas du tout, lisez le premier chapitre, et vous serez conquis.

Le père est un Saint-François d'Assise : « mes frères, les oiseaux » ; veuf, et peu fait pour la conquête des bénéfices, son évêque lui donne la petite église de Dry Coulter, où le révérend Dunnock officie sans trop de flamme, accablé de sa solitude, et peu préoccupé de ses ouailles. Sa fille s'ennuie. La vie dans ce village, au rythme lent du déroulement des saisons, dont la magie lui est trop familière pour qu'elle en fasse grand cas, lui apparaît monotone et vide. Elle meurt du désir de « voir le monde » et, dans son imagination de fillette ignorante et sentimentale, elle construit un univers de grande ville où... mais qu'y fera-t-elle ? Elle n'en sait rien — rien, sinon quelle sera sûrement heureuse et quelle échappera à sa prison. Tel est le thème, mince comme un filet d'eau. Comme David Garnett est, j'imagine, plein de tendresse pour son héroïne, il lui trouve, après une fugue à Paris, un mari qui sera doté d'une bonne situation. Il n'y a pas d'ombre noire au tableau — non, pas même cette bienheureuse folie du Révérend Dunnock, qui ouvre sa maison aux oiseaux du ciel, et vit, entouré d'ailes et constellé de fiente : « Comme vous le voyez, j'habite maintenant avec les anges ».

Mais conter lourdement l'anecdote comme je fais est un sacrilège. Le livre vaut par la fraîcheur des sentiments, l'extrême légèreté de touche dans la composition des tableaux. Ames ou paysages glissent sous notre regard charmé dans une atmosphère limpide de tendresse émue. Tant pis s'il est banal de parler des printemps anglais — accoudé moi-même à telle haie d'aubépines près de Little Wilbraham, je l'ai vu passer Anne, la svelte fille du pasteur, courant après le poney dans les champs humides... je sais les plaisanteries qu'on fait au presbytère et comme on y aime les fleurs... C'est peut-être bien l'Angleterre éternelle avec ses traditions paysannes et la naïveté de ses instincts. Si David Garnett enjolive parfois et cède au romanesque, il n'appuie jamais. Le livre est un chef-d'œuvre mineur, c'est entendu, mais il va de compagnie avec queqlues pages de Chancer, Isaac Walton, le Thomson des *Saisons* et bien des poètes anglais. Que cette littérature souriante ne meure pas : tel est mon vœu le plus secret.

La traduction est admirablement souple ; on y retrouve toute la saveur de l'original.

Henri FLUCHÈRE.

ERRATUM

Un fragment de phrase sauté page 528 dans le texte de notre collaborateur Georges Friedmann: *Votre tour viendra* rendait inintelligible le passage entier. Au lieu de « ... Sa carrière était facile, ancienne et respectée », il faut lire: « ... Sa carrière était facile et heureuse en Allemagne, et il n'avait pas à souffrir de l'antisémitisme dans une ville où sa famille était ancienne et respectée. »

De Sicile à Hollywood avec Luigi Pirandello

Il y a des auteurs qui élèvent le théâtre : M. Pirandello est de ceux-là et le premier a revêtu d'une forme dramatique des problèmes de pure connaissance. Paradoxe étrange, il va s'adresser maintenant au public des cinémas. Que dira M. Duhamel ? Où en est donc Pirandello, que nous a révélé sa dernière pièce jouée à Paris, pourquoi a-t-il été attiré par le film sonore, que compte-t-il en faire ? Sur ce dernier point on a pensé que le mieux serait de chercher des lumières auprès de M. Pirandello lui-même lors de son dernier voyage à Paris. Car le secret du théâtre pirandellien ne se découvre pas aisément et l'on craint toujours de le mal pénétrer. Mais au fond M. Pirandello lui-même peut-il affirmer qu'on ne l'a pas compris. « Comme ci ou comme ça » « chacun sa vérité » c'est en matière littéraire une sorte de triomphe du libre examen.

On a comparé Pirandello à un météore qui après être apparu comme un point brillant et avoir lui de tout son éclat s'effaçait peu à peu. Sa dernière pièce, remarquablement montée et jouée à la Petite Scène n'a pas obtenu un très grand succès. *La vie que je t'ai donnée* pourtant est bien dans la manière de Pirandello. Il était même fatal, a noté M. Bost, que l'idée de la mort pénétrât dans son théâtre.

Une mère a perdu son fils mais se refuse à l'admettre. La vie des autres, dit-elle ,nous échappe, mais nous en créons une pour la leur donner. La mort ne peut rien contre cette vie là. Le retour après une absence impose souvent une confrontation douloureuse entre le présent et l'image que l'on conserve du passé. La mort confère un caractère stable à cette vie que l'on donne dans son cœur. Pour cette mère rien n'est changé: «Il reviendra ; il reviendra.» Et pour que cette vie soit plus réelle elle décide de ne rien révéler à la fiancée du jeune homme. Celle-ci arrive au 2e acte. On apprend qu'elle est enceinte du jeune homme et la mère espère que cette présence rendra plus vivante l'image du mort. Mais la jeune femme apprend la vérité et s'affirme incapable de garder son amant vivant dans son cœur. Tout alors est fini pour la mère : c'est nous qui tuons une seconde fois ceux qui sont morts.

Cette tragédie aborde le problème de la mort, mais elle le fait de l'extérieur. Pirandello ne nie pas la mort, n'affirme ni ne nie l'existence d'une vie future. Ce qu'il a traité c'est l'attitude devant la mort d'un être cher. Nous ignorons ce qu'elle est cette mort puisque la vie des autres nous est inconnue, qu'une existence commune ne révèle pas leur réalité profonde, leur subconscient. La mort ne modifie pas ce que, vivants, ils nous ont laissé d'eux-mêmes et grâce à quoi nous les créons: « Tu es à moi mais tu n'es pas — Tu es mais tu n'es à personne » écrivait André Gaillard. Ainsi le thème de *la vie que je t'ai donnée* se rattache à l'œuvre pirandellienne tout entière. C'est la même idée creusée à chaque pièce nouvelle que Pirandello confronte cette fois avec la mort: chacun de nous volon-

tairement ou non est prisonnier d'une forme qui n'est pas lui : Qu'on se rappelle *Henri IV*. De même pour la construction : l'action est réduite au minimum : des personnages nouveaux se mêlent à l'intrigue et réagissent de façons diverses. Du premier au deuxième acte la pièce passe du plan psychologique au plan dramatique : exposition spéculative — « rebondissement » dans le réel. Pirandello n'a pu maintenir son public durant trois actes à la hauteur atteinte au premier. Et l'on commence à voir pourquoi Pirandello se dirige vers les studios.

On a dit que Pirandello avait inauguré un théâtre d'idées. Il est philosophe mais c'est aussi un créateur, un poète du monde de l'esprit. Le fait qu'il ait toujours choisi théâtre ou roman pour exprimer ses idées montre combien il est sensible au côté extérieur. Il devait être saisi par les possibilités du cinéma : déjà certains passages des *Six personnages* semblent une surimpression. La composition de *Comme ci comme ça* est « en perspective ». Dans *la vie que je t'ai donnée* enfin, après la mort du jeune homme la présence de celui-ci se manifeste par une porte, un bureau qui s'ouvrent d'eux-mêmes. Presque de quoi faire un film d'atmosphère ! Par ailleurs l'exploitation sans cesse poursuivie d'un même thème risquait de rendre quelque peu monotone le système dramatique de Pirandello. Il affirme l'existence d'une réalité intime en chacun de nous, mais comment la révéler sans la trahir? Comment mêler le visible à l'inconnu? Quel artifice imaginer ? Alors Pirandello s'est tourné vers le film parlant.

*
* *

Parmi les choses que Pirandello nous a dites sur le cinéma parlant, beaucoup l'avaient déjà été : il doit s'affranchir de la littérature et surtout du théâtre. Le cinéma parlant ne sera pas un danger pour le théâtre s'il l'imite en effet quel bel hommage et quel aveu d'impuissance ! Ce qui serait dangereux serait que le théâtre imitât le cinéma. Pirandello avoue n'aimer pas le procédé de *Départs* ou de l'*Ennemie*. Le cinéma parlant est tombé aux mains de commerçants alors qu'il devrait être moins « commercial » que le muet parce que moins susceptible d'extension. Jusqu'ici on a pris des acteurs de cinéma qui ne savent pas parler — ou des acteurs de théâtre qui confondent la rampe et les projecteurs des studios. Que le film sonore et le théâtre restent chacun dans son domaine et fassent bon ménage : ils ont des amis communs à commencer par M. Pirandello. On va jouer la saison prochaine à Paris *Lazarus* et *ce soir on improvise*. Cette dernière pièce sera jouée à New-York au cours d'une saison pirandellienne avec *Tel que tu me veux*, *Le Géant de la Montagne*, et *Quand on est quelqu'un*.

Ensuite films sonores, films parlants. Jusqu'ici, d'après M. Pirandello, le grand défaut du film sonore a été de se rapprocher du réel. C'est un « contre sens ». Quand on voit la locomotive sur l'écran on sait qu'elle n'est pas dans la salle. Pourquoi rendre plus difficile une suggestion nécessaire en ajoutant le son à l'image ? Il est alors bien plus aisé de « découvrir le truc ». Pourquoi créer une nouvelle machine à l'imitation de la première ? L'art doit s'écarter de la réalité : puisque la photo est une reproduction, on doit déformer le réel dans un autre sens. Que le cinéma sonore s'adresse au subconscient, aux sentiments les plus indéfinissables de la foule comme le fait la musique. Que le son rende floue

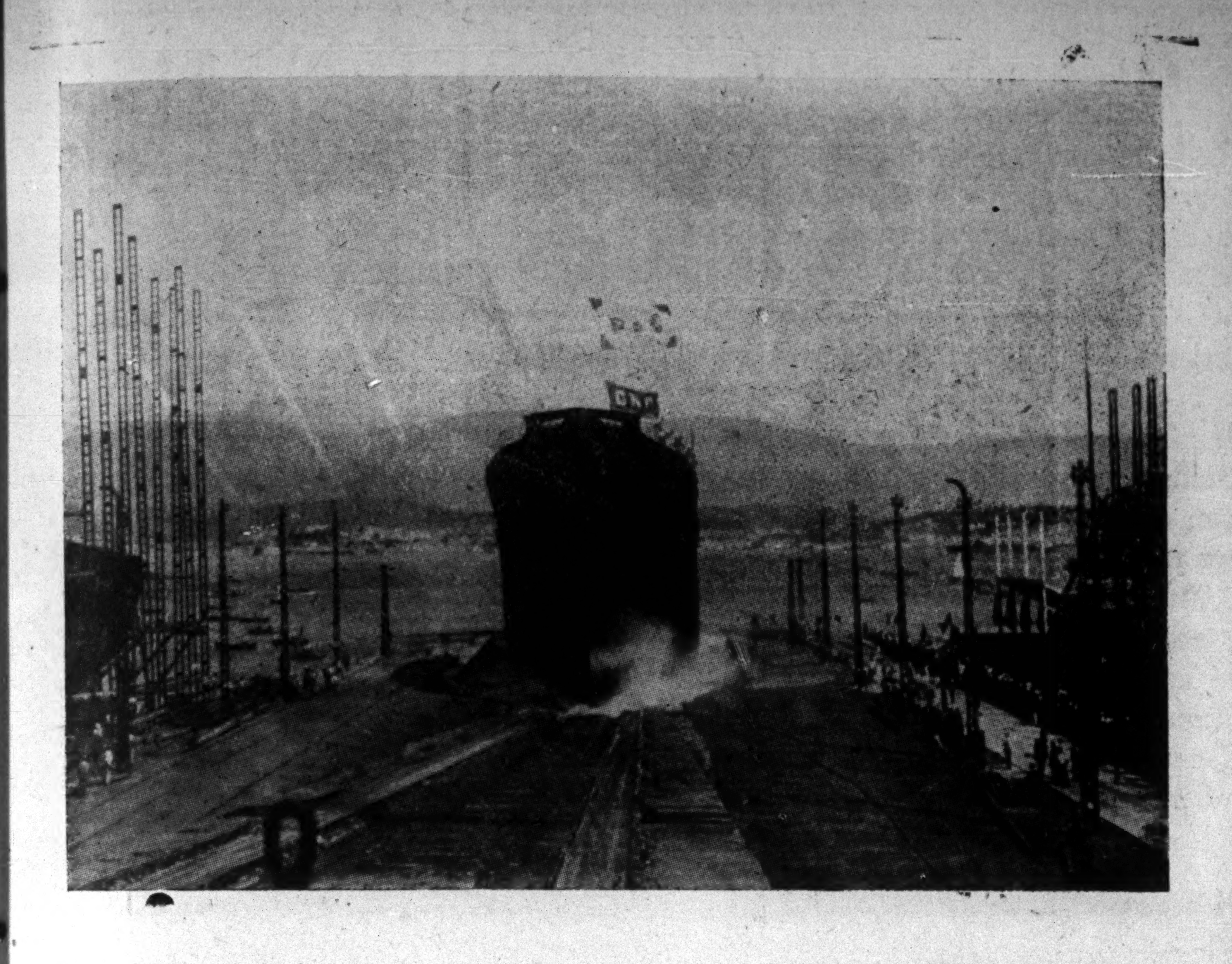
l'impression produite par l'image la plus nette. Le metteur en scène, maître de la machine devra être un poète. Peut être le cinéma sonore doit-il se tourner vers des sujets plus fantastiques comme l'ont fait les dessins animés. Pour notre part nous voyons très bien un poème musical et cinématographique sur le *Rugby* ou *l'Apprenti sorcier*.

De même le film parlant ne devra pas « parler » comme le fait un acteur. Il est naturel que l'acteur parle. Sa parole contribue à créer l'illusion d'un personnage. Mais que le fantôme, sur l'écran, parle, c'est ce que M. Pirandello ne veut pas admettre. L'écran doit parler comme parlent, dit-on, (M. Pirandello sourit) les ectoplasmes .. ce n'est pas l'image de l'acteur, du personnage en chair et en os qui doit parler — ce n'est pas sa forme, ce que chacun de nous peut saisir de lui.

Pirandello veut maintenant aller jusqu'au bout de sa théorie nous révéler ce que le créateur a tenu caché : les manifestations les plus intimes d'une personnalité : l'homme confronté avec sa réalité, notre représentation d'un individu aux prises avec son essence. C'est ce qui lui permet de voir dans le cinéma parlant un moyen d'expression non seulement différent du théâtre mais encore plus riche. Pirandello, a écrit M. Benjamin Crémieux, « nie que l'individu puisse avoir une perception directe, intuitive de sa personnalité ». L'art nouveau permet ce dédoublement. Nous verrons un homme se voir suivant l'expression de M. Paul Valéry. Nous entendrons ce colloque de la forme et de l'essence comme nous assistions dans l'*Etudiant de Prague* à la confrontation de l'homme et de son image. Le personnage du film parlant sera muet mais il réagira à une voix. Dès les débuts du parlant on a remarqué que dans un dialogue, par exemple, à deux personnages il y avait intérêt à nous montrer la tête de celui qui écoute en même temps que l'on entend la voix de son interlocuteur. Mais c'était toujours la personne de cet interlocuteur qui s'exprimait par la parole. Ici la voix sera une « entité » comme l'image. La voix ne complètera pas l'image en une servile copie du réel : elle s'opposera à elle en une antithèse psychique. Ce que l'on entendra pour chacun, c'est suivant le mot de Pirandello « la voix derrière la porte ». Ainsi nous venons l'homme en face de son moi et le parlant donnera l'illusion de rompre l'isolement où chaque homme est condamné à vivre.

Telles sont, résumées, les idées de M. Pirandello. De la Sicile à Hollywood quel beau voyage. Pour nous, nous allons l'accomplir de l'Œuvre à l'Atelier au Paramount! Peut être M. Pirandello demande-t-il trop au cinéma. Sans doute se leurre-t-il sur les capacités des foules qui fréquentent les salles obscures. Des gens hostiles disent que le moyen d'expression est enfin parvenu à être aussi bizarre que le système. Quoi qu'il en soit, si ce n'est pas la première fois que l'on veut faire du cinéma parlant autre chose qu'une chose commerciale, c'est en tout cas la première que l'on définit cette « autre chose » qu'il doit être, et qu'il vient compléter, enrichir un système original. M. Pirandello et son entourage paraissent pleins de confiance. Et il est vrai que sur tout avenir le passé projette une histoire. Aussi notre attente de l'œuvre de l'Enchanteur Sicilien sera-t-elle moins anxieuse qu'impatiente.

Pierre MISSAC.



A la Seyne : Lancement du " Djenne "

C'est une chose bien émouvante que la mise à l'eau d'un navire et pour peu que le décor s'y prête, que le temps s'accorde à la joie des hommes, cette cérémonie revêt une singulière grandeur. Nous ne nous lasserons jamais de tels spectacles. Aussi bien, le lancement du « *Djenné* » où la Compagnie PAQUET nous conviait, fut une fois de plus l'occasion de nous émerveiller et de nous exalter en face d'une belle réussite humaine.

Ce lancement eut lieu le 7 Septembre. Ce jour-là, de bonne heure, se révéla favorable. Une grande allégresse descendait avec la lumière sur les eaux et les rivages moirés de brumes. C'était un de ces matins où, comme dit Laforgue, il « fait heureux à perte de vue », un de ces matins où tout est possible, où l'on se sent de connivence avec les choses.

La rade elle-même semblait prête pour des jeux nautiques, une légère brise y courait, en avivant la flamme des vaisseaux de guerre. Les belles unités grises, alignées en bon ordre devant Milhau, paraissaient avoir pris rang pour la fête et tout au long des côtes on voyait en files joyeuses les curieux se diriger vers La Seyne. Les quais ne furent bientôt plus qu'une fourmilière qui s'écoulait vers les chantiers, tandis que les vedettes mises par la Société des Forges et Chantiers à la disposition de ses invités accouraient avec tous leurs pavois vers les cales déjà

envahies. Le temps magnifique rehaussait de tons chauds cette bigarrure et mêlait tous les bruits en une rumeur de fête.

L'importance particulière de ce lancement était dû à la présence de M. Louis Rollin, Ministre de la Marine Marchande et de hautes personnalités du gouvernement, de l'Administration, de l'armement. Dans la tribune d'honneur, autour du Ministre, se trouvaient M. Bouisson, Président de la Chambre des Députés ; M. Moritz, Président du Conseil des Forges et Chantiers de la Méditerranée ; MM. Hubert Giraud et Nunzi, Administrateurs-Directeurs de la Compagnie Paquet, la vénérée veuve du fondateur de la Compagnie ; Mme Nicolas Reggio, sa fille cadette, marraine du nouveau navire ; Mme de Barbarin, également fille de M. Paquet et membre du Conseil d'Administration de la Compagnie ; MM. Dailloux et Juès, sous-directeurs ; de nombreuses personnalités du monde politique, de l'administration de l'armement, les principaux membres de la famille des armateurs.

Avant la mise à l'eau du « *Djenné* », le Ministre de la Marine Marchande a tenu à procéder à la remise de décorations. Il a décerné la croix de chevalier de la Légion d'Honneur à M. Adam, mécanicien en chef de la Compagnie Paquet ; celle d'officier du Mérite maritime à MM. Hubert Giraud ; Nunzi et Cacaud et au commandant Mattei, de la Compagnie Paquet, des croix de chevalier du Mérite maritime et des médailles d'honneur du travail.

*
* *

Le centre du spectacle, la coque du « *Djenné* » aveuglante de minium, dressait sur la déclivité de la cale des lignes puissantes et harmonieuses et faisait cla-

quer fièrement les deux pavillons de la Société des Forges et Chantiers et de la Compagnie Paquet. En présence de ces formidables ouvrages on ne peut que retenir son souffle et donner une pensée d'admiration à l'homme qui, en suscitant des monstres à la mesure des forces naturelles, incarne l'idée de grandeur, grâce à la science qu'il a conçue comme une mythologie nouvelle.

Le colosse semble d'ailleurs s'animer d'une vie profonde et songer aux étendues qu'il va découvrir à son tour. Et précisément ce qui m'émeut en ce jour où les opérations de lancement sont rendues, grâce aux ingénieurs aussi belles et sûres que dans la strophe de Rimbaud « Oh que j'aille à la mer! », c'est tout ce qui s'évoque à cette heure à l'ombre de cette carène, ce prestige éternel du voyage plus vieux que le désir et la nostalgie, c'est aussi la ville mystérieuse dont il porte le nom comme un symbole, un appel magique du continent noir, jeté derrière ses hautes mosquées, sur les splendeurs rouges, les légendes et les rites barbares.

Mais autour de son immobilité d'autres rites s'achèvent. C'est celui du baptême, ce recours de l'homme à son Dieu pour protéger son œuvre à l'égal des créatures, accompli solennellement par Monseigneur Siméone, évêque de Fréjus, suivi de la famille du grand armateur regretté Nicolas Paquet et des personnalités des firmes à l'honneur ; c'est la libération progressive de la coque dont on entend tomber les épontilles comme troncs en forêt, c'est enfin le geste menu de la Marraine, Mme Reggio, qui répète celui des anciens forçats tranchant le dernier câble pour le prix de leur liberté. Que les temps sont changés. Nous imaginons le misérable qui risquait sa vie pour s'affranchir en dégageant la carène et trébuchait sur la cale, tandis qu'il frappait de coups le câble sonore et le rompait. Aujourd'hui, dans la tribune, une fine silhouette dessine le vieux geste avec une hachette d'argent et ce signe transmis au vérin hydraulique pousse à la mer une forme géante où danseraient les galions d'autrefois.

Le « *Djenné* » s'est ébranlé et glisse en accélérant sa course et c'est l'entrée dans l'eau refoulée que hachent les hélices et la houle aussitôt soulevée et le reflux qui monte à l'assaut de la cale. De la fumée, une odeur âcre qui se dissipe et le navire sans mât, ni superstructure, mais haut sur la rade, drossé par le vent, décrit une aire où les remorqueurs vont bientôt le fixer.

Et c'est fini. De nouveau s'est accompli le rite ancien par lequel l'aïeul de la forêt, en roulant dans le fleuve un arbre mort, commença le tour de la terre.

J. B.

POUR LE COURRIER LITTERAIRE

« Le Crapouillot » publie un numéro spécial (Août) : « La Guerre Iconnue » où sont relevés de nombreux faits restés totalement ignorés du grand public sur les raids d'avions allemands et le camouflage de Paris, les scandales des marchés, les espions, les navires mystérieux anglais, les fraternisations, les débuts de la Révolution russe, etc... De nombreux écrivains combattants — Dorgelès, Beraud, Galtier-Boissière, Naegelen, Rebous, Dekobra, Johnon, Arnoux, Bernard Zimmer, Norton Cru ont collaboré à cette curieuse livraison où Charles Daudet donne une bien étonnante « Anthologie du bourrage de crâne ».

*
* *

Dans ce très curieux numéro Roland Dorgelès raconte une authentique histoire de guerre où le plaisant se mêle au tragique : Un poilu chargé au cantonnement d'une mission de confiance — il s'agissait de rapporter à un pharmacien de village un piano prêté pour une fête de régiment — avait failli à son devoir en absorbant de trop nombreuses libations et abandonnant le piano dans un champ. Le lendemain le régiment attaquait et le poilu tomba au champ d'honneur. Mais sitôt le régiment redescendu au repos, le colonel fait appeler le caporal responsable — c'était Dergelès — et lui demande le nom du poilu pour une punition exemplaire. L'auteur des « Croix de Bois » révèle à son chef que le délinquant a été tué la veille. Alors le colonel, de s'exclamer, furieux : « Eh bien, il l'a échappé belle ! »

Ciné Art

Ce groupement qui nous a déjà donné d'intéressantes preuves de sa vitalité, nous annonce, par l'office d'un de ses animateurs, M. Max Castelli, la reprise prochaine de ses manifestations qui constitueront, nous en avons l'espoir, un antidote efficace aux productions médiocres dont nous sommes actuellement menacés.

A tant d'œuvres pour lesquelles nous n'avons l'intention de faire la moindre publicité, *Ciné Art* nous donne la promesse d'opposer au cours de la saison : *Le voyage au Congo* d'André Gide et Marc Allegret, *Crabes et Crevettes*, de Painlevé, *A propos de Nice*, de Jean Vigo, *Le Mystère du Château du Dé*, de Man Ray, *La coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac, *La Nuit Electrique* de Deslaw. Programme fort alléchant comme l'on peut en juger et d'une muette éloquence qu'aucun graillonnement de Pick Up affligé de laryngite ne viendra compromettre, nous nous plaisons à le croire. Nous avons trop souffert de mauvaises adaptations musicales pour que nous ne réclamions pas le silence à l'égard du film muet, ce grand délaissé et aussi souvent ce grand mutilé. C'est d'ailleurs le vœu de la majorité des adhérents de *Ciné Art*, à qui l'on devrait également épargner certains intermèdes qui n'ont rien à faire avec un spectacle auxquels nous désirons un caractère purement cinématographique. Si nous n'avions avant tout l'intention d'encourager un groupement qui témoigne d'un zèle et d'un désintéressement fort louables, nous ferions aussi quelques réserves quant à la composiion des programmes présentés juqu'ici. Certes on ne saurait refuser à *Ciné Art* le mérite de nous avoir fait connaître des œuvres de la plus grande importance au point de vue cinématographique au premier rang et bien avant le *Chien Andalou* qui, en dehors de quelques images admirables n'est qu'une sorte d'ossification du surréalisme, nous placerons *Sur un conte d'Edgar Poë* de Watson junior, prodigieuses variations sur un thème dont Jean Epstein en dépit de toutes ses prétentions n'a tiré qu'un parti dérisoire. Nous avons apprécié également la *Symphonie des gratte ciel*, les documentaires de Painlevé, l'assommante et sublime technique de *La Passion de Jeanne d'Arc* faite de gros plans et de larmes. Mais pourquoi nous avoir montré auprès de ces morceaux remarquables d'autres œuvres dont l'ambition n'égale que l'indigence. Nous voulons parler de *A quoi rêvent les becs de gaz* d'Albert Guyot, pièce qui réclamait l'esprit d'un Ramon Gomez de la Serna, et seulement empreinte d'une sensibilité geignarde alliée au plus pauvre métier. Nous ne dirons rien du *Dernier des Hommes*, non plus que d'un certain *Charlot nudiste* qui n'ajoute rien à la gloire du mime génial. Qu'il nous soit permis à ce propos de mettre en garde les dirigeants de *Ciné Art* contre cette tendance qui les incline à choisir des œuvres jouissant d'une faveur souvent imméritée dans les milieux dits d'avant-garde. Nous aimerions que leur attention se portât davantage sur d'autres bandes tombées dans un oubli justifié et dont la critique s'est fort peu préoccupée, peut être parce qu'elles sont seulement excellentes et ne relèvent d'aucune littérature. Nous ne doutons pas que les judicieux dirigeants de *Ciné Art* soient capables de les distinguer. En tout cas nous leur faisons confiance et les complimentons très sincèrement pour l'effort qu'ils ont accompli et le mouvement qu'ils ont créé non seulement la faveur du cinéma *pur* mais surtout du cinéma *vrai*.

G. B.

Facile à transporter, il reproduit le son de la voix et le talent de l'artiste aussi nettement que les appareils les plus volumineux



L'appareil Gramophone portatif est une précieuse ressource dans un pique-nique. Il fait passer des moments agréables

Prix des modèles portatifs :
à partir de 1.000 francs

Cet appareil peut contenir six disques. Plateau de 0 m. 25 pouvant jouer les disques de 0 m. 25 et de 0 m. 30.

Pour tous renseignements et catalogues s'adresser à la Cie Française du Gramophone, 71, La Canebière, Marseille.

C'EST un plaisir dont personne ne se lasse que d'écouter les plus grands virtuoses.

Avec un appareil portatif " La Voix de son Maitre " vous pouvez les entendre aussi souvent que vous le désirez et n'importe où.

Pour une somme modique, cet appareil vous fera goûter un plaisir toujours nouveau et il sera bien souvent une ressource inappréciable pour vous et vos amis.

Cette machine parlante, d'un petit volume, est mise au point avec un tel soin et une telle science qu'elle rend les nuances du jeu du musicien et les modulations de la voix d'une façon si parfaite que c'est à s'y méprendre.

Allez l'écouter dans une cabine d'auditions "La Voix de son Maitre " et vous ne pourrez vous empêcher d'admirer la netteté de la voix du chanteur et la beauté de la musique.



Gramophone Orthophonique

" LA VOIX DE SON MAITRE "

Machines Parlantes

Disques.

ODEON

Lalo : *Ouverture du Roi d'Ys*, par l'orchestre des concerts Colonne, direction G. Pierné (2 disques). — Final du 1er acte de *la Walkyrie* (Wagner), par René Verdière. — *Danse Hongroise en Sol* (Brahms) et *Moment Musical* (Schubert) par Jeanne Gautier, violoniste. — *Deux fables de la Fontaine* par Georges Berr de la Comédie française. — *Danse V* (Granados) et *El fandango de Candil*, dansés par la Argentina. — *La délaissée* et *Les Etoiles* (Reynaldo Hahn), chantés par Ninon Vallin. — *Les Cloches aux Champs* et *Sous la Lune* (Ketelbey) pour chœurs, orgue et orchestre.

COLUMBIA

Maurice Ravel : *Daphnis et Chloé* par l'orchestre des Concerts Straram, direction Ph. Gaubert (2 disques). — Suppé : *Ouverture de Poète et Paysan*, par l'orchestre symphonique direction Percy Pitt. — *Poissons d'or* (Debussy) et *Scherzo* (Borodine), par Ricardo Vinès. — *Airs Bohémiens* (arasate) par Zino Francescatti, violoniste. — Deux airs de la *Tosca*, — *Airs Bohémiens* (Sarasate) par Zino Francescatti, violoniste. — Deux airs de la *Tosca* par J. Rogatchewsky. — *L'Africaine* et *Martha*, par Georges Thill. — *Kanawka*, *Douïka*, (Tschesnokoff) et *Requiem* (Lwovsky) par les Chœurs des Cosaques du Don, direction Serge Jaroff. — Orchestre Ted Lewis : *Singing a vagabond Song*, — Orchestre Paul Whiteman : *It happened in montreey*, et *Ragamuffin Romeo*.

GRAMOPHONE

César Franck : *Quintette en fa mineur*, par Alfred Cortot et l'International String Quartet (4 disques). — *Danse Espagnole* (Granados) et *Vito* (Popper), par Pablo Casals, — *Le Manoir de Rosemonde* (H. Duparc) et *Le Noyer* (Schumann), par Vanni-Marcoux. — Orchestre : Jack Hylton : *Song of the dawn, It happened in Monterey, La petite femme de Paris, Watching my dams go by* (2 disques).

POLYDOR

Schubert : Vme *Symphonie en Si bémol majeur*, par l'orchestre Philharmonique de Berlin, direction Jascha Horenstein (3 disques) — Debussy : *Nuages et Fêtes*, par l'orchestre des concerts Lamoureux, direction Albert Wolff (2 disques). — *Pelléas et Mélisande, Scène des Cheveux et Scène des Souterrains* (Debussy), par Mme Simone Berriau et MM. Gaudin et Beckmans (2 disques). — *Etudes en Mi majeur op.* 10 Nº 3 et en *La mineur op.* 25 Nº 4 (Chopin) par Alexandre Brailowsky. — *Choral en La mineur* (Franck) et *Cantilène improvisation* Nº 1, par Charles Tournemire, organiste.

PATHE

R. Strauss : *Till Eulenspiegel*, par l'orchestre des Concerts Pasdeloup, direction D.-E. Inghelbrecht (2 disques). — Georges Hue : *Le Miracle*, orchestre symphonique dirigé par l'auteur, avec autographe vocal. — *Les Noces de Figaro* (Mozart) par José Beckmans — *Tango d'amour et Le Beau gondolier*, par André Baugé. — *Nouveau Bonheur et Si les photos pouvaient parler*, par Max Rogé. — Orchestre Jeffry's Jazz : *Le Vagabond Roi, Les Saltimbanques* (Ganne) et *Rêve de Valse* (O. Strauss), par l'orch. accordéon Fredo Gardoni. — *Samson et Dalila*, par Alice Raveau.

PARLOPHONE

Lalo : *Ouverture du Roi d'Ys*, par l'orchestre Symphonique direction Maurice Frigara (2 disques). — *Deux Fragments des Ruines d'Athènes* (Bethoven), par Tossy Spiwakowsky, violoniste. — *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach), par Leila ben Sedira et Marinette Fenoyer.

A. — MUSIQUE SYMPHONIQUE ET INSTRUMENTALE

Polydor.

Parmi les neuf symphonies que Schubert écrivit, de 1813 à 1828 (neuf et non huit, si l'on veut tenir compte de la symphonie qu'il composa à Gastein en

1825 et dont il offrit la partition à la Société des Amis de la Musique de Vienne, œuvre considérée comme définitivement perdue) nous ne connaissons guère en France que l'*Inachevée* (1822) et l'*Ut majeur* (1828). — Or, s'il est des œuvres qui, révélées au public, desservent la gloire de leur auteur, et c'est le cas, par exemple, pour Wagner, de *Polonia*, et même de *Rienzi*, on se tromperait fort si l'on attribuait le discrédit dont paraissent frappées chez nous les six pretes Symphonies de Schubert à leur insuffisance. — En attendant que nous soit révélée cette *Symphonie tragique* de 1816, qui fait parfois songer à Beethoven, je ne saurais assez remercier *Polydor* de nous avoir donné, exécutée par le Philharmonique de Berlin sous la direction de Jascha Horenstein, la légère, la délicieuse *Ve, en Si bémol,* qui semble bien avoir été écrite pour ce petit orchestre d'amateurs qui s'était groupé autour du Maître, pendant les séances de musique de chambre qui avaient lieu chez son père. Ici, si l'on veut chercher une filiation spirituelle, c'est plutôt à Haydn que l'on songe, surtout dans le premier temps et le menuet, tout d'élégance facile et de bonne humeur. Mais, dans l'adagio, nous retrouvons la ligne ample, mais sans rigueur, et cette mélancolie rêveuse du lied schubertien qu'on chercherait vainement ailleurs. Inutile de dire que tous les détails charmants dont foisonne cette œuvrette sont mis en relief par l'impeccable interprétation de Jascha Horenstein.

Les fervents de Debussy aimeront certainement à comparer la version de « *Nuages* », réalisée par l'orchestre des Concerts Lamoureux, direction Albert Wolff, avec celle des Concerts Colonne, naguère publiée par *Odéon*. — Mais je doute qu'ils arrivent à fixer leur préférence. Oserais-je, pour ma part, reconnaître plus de précision à l'interprétation de Wolff, plus de poésie à celle de Pierné ?

Mais voici deux disques absolument hors de pair : la *Scène des Cheveux* et la *Scène des Souterrains*, de *Pelléas et Mélisande*, dont les interprètes sont Simonne Berriau, André Gaudin et José Beckmans. — Enfin, enfin, voici un Pelléas qui a une voix, et une belle voix, ce que je n'ai jamais vu au théâtre ! — Et tellement sincère, si puissamment évocateur est le jeu des personnages que l'imagination construit sans peine le décor. Voici la vieille tour, et le saule, et le vol apeuré des colombes dans l'obscurité, et les cheveux de Mélisande dont s'enivre Pelléas ; et puis, voici la crypte lugubre, où flotte l'odeur fade des eaux croupies, la crypte sans nom où, pour la première fois, l'idée du fratricide fait trembler la lanterne au bras de Golaud. Que tout cela est vrai, profond, humain !

Je souhaite que *Polydor* ne s'en tienne pas là : dans cette partition véritablement unique, tout est à publier.

Enfin, un très beau disque de piano, consacré par A. Brailowsky à deux *Etudes* de Chopin, *Mi majeur* et *La mineur*.

Gramophone.

Quand, en 1842, le père de César Franck enjoignit à son fils de quitter le Conservatoire pour commencer sa carrière de *pianiste compositeur* (le pauvre homme songeait sans doute aux pères de Mozart et de Liszt), le jeune musicien crut asseoir d'emblée sa réputation en dédiant à Sa Majesté Léopold Ier, Roi des Belges, trois trios qu'il avait écrit alors qu'il était encore au Conservatoire ; mais cette tentative n'eut pas les résultats attendus. Un quatrième Trio, dédié à Liszt, fut achevé vers cette époque. — Puis, pendant plus de vingt-cinq ans, Franck semble renoncer à la Musique de Chambre. Il y revint, en 1878 avec ce *Quintette en fa Mineur*, que nous trouvons en quelque sorte au seuil de cette magnifique période qui allait nous donner les *Variations Symphoniques*, la *Sonate pour piano et violon*, la *Symphonie en Ré mineur*, et le grandiose *Quatuor en Ré majeur*, qui est peut-être son œuvre la plus haute.

Franck possède alors pleinement son langage musical, ce langage qu'il s'est créé, en amalgamant, aux formes que lui dicte son inspiration si profondément personnelle le vieux fonds des tonalités d'Eglise et la polyphonie de Bach, approfondies par une assimilation de tous les instants. Déjà, avec *Rédemption*, il a donné une forme élyséenne à la ferveur qui habite son âme. Il semble que l'âme d'allégresse et de simplicité du Poverello d'Assise ait refleuri sur cette terre qui paraissait avoir perdu la pensée du christianisme. Le Dieu de Franck habite en lui ; il est lumière, il est joie, il est harmonie. Et c'est alors qu'il compose ces œuvres suaves, qu'on dirait baignées d'une lumière paradisaque. — Chez Franck, la contemplation n'est point figée, craintive, humble ; elle est passionnée, elle exulte, elle atteint dans la douceur à ces élans que le génie d'un Beethoven dirige vers la colère et la souffrance. Ecoutez le beau thème en *la majeur* que le piano propose aux cordes dans le premier temps du *Quintette*, et le magnifique bouillonnement du *finale* où se fondent tous les thèmes, et même, plus calme, semble-t-il, mais s'exaltant peu à peu, la suave cantilène que le premier violon soupire, dans l'*andante*, parmi les accords feutrés du piano et le murmure chromatique des autres cordes. De l'allégresse, de l'allégresse passionnée, toute l'œuvre clame la brûlante allégresse de l'âme qui possède son idéal, qui en approche, qui en jouit. C'est une œuvre d'une beauté profonde, et si, par la suite, Franck nous proposa des sommets plus hauts, c'est peut-être ici qu'il fut le plus directement inspiré.

Très belle interprétation par Alfred Cortot et l'International String Quartet. Quatre disques de collection.

Et maintenant, à quand le *Quatuor en Ré majeur*, testament musical du Père séraphique ?

Un superbe disque de Pablo Casals : *Danse espagnole en Mi mineur* (Granados) et *Vito* (Popper) ; le beau thème de Granados prend sous cet archet magistral une ampleur émouvante ; chose qiu surprend tout d'abord, Casals interprète l'*andante en Mi majeur* en légèreté, et sans presque ralentir le mouvement initial, mais, si l'on y songe bien, il pose ainsi dans cette œuvre sombre des touches de lumière du plus heureux effet. Quant au *Vito* de Popper, c'est une œuvrette agréable qui requiert sans en avoir l'air une virtuosité transcendante ; le jeu prestigieux de Casals y trouve son compte.

Columbia.

Nous retrouvons chez *Columbia*, avec l'exécution magistrale de l'orchestre des Concerts Straram, sous la direction de Ph. Gaubert, la 2e *Suite de Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, dont je vous entretins naguère. Voilà qui doit consoler le grand musicien de l'abandon des Ballets Russes. D'autant plus que l'œuvre s'affirme éminemment phonogénique, si j'en juge par les deux excellentes versions que nous en avons déjà. — Et quelle fraîcheur, quelle lumière, quelle somptuosité orchestrale ! Je ne crois pas que personne ne nous dépeigne jamais l'aube des âges, la simplicité des paysages bucoliques, d'une façon plus vivante, plus émouvante. — On aimerait à posséder, du même orchestre, une interprétation de la *Rapsodie Espagnole*, qui est bien l'une des plus pures inspiration du grand poète Ravel.

J'ai été vivement intéressé par le premier disque de notre jeune concitoyen Zino Francescatti, consacré aux *Airs bohémiens* de Sarasate. Si l'œuvre, en elle-même, n'a rien de spécifiquement musical, et se borne, comme toute, à développer un de ces thèmes romantiques chers à Liszt, il faut bien reconnaître qu'elle se prête à merveille aux effets de haute virtuosité. Le brillant violoniste y déploie avec une aisance étonnante toutes les ressources d'une technique de tout premier plan ; si vous ajoutez que sa sonorité paraît s'adapter particulièrement au microphone, vous conviendrez avec moi que ce coup d'essai est un coup de maître. — D'un intérêt égal, avec, en plus, l'attrait d'œuvres d'une pure musicalité, le beau disque que Ricardo Vinès réserve aux *Poissons d'or* de Debussy et

au *Scherzo* de Borodine enrichit la série des enregistrements de piano d'une pièce de collection.

Odéon.

J'ai eu l'occasion de dire, dans ma précédente chronique, tout le bien que je pense de l'*Ouverture du Roi d'Ys*, réalisée par les Concerts Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné. Je n'ai donc pas à y revenir. — Mais je n'ai pu vous signaler alors le disque de violon de Mlle Jeanne Gautier (*Moment Musical* de Schubert et *Danse Hongroise en sol* de Brahms) qui témoigne une fois de plus des qualités de style et de sensibilité de cette scrupuleuse artiste. — J'aurais toutefois désiré un rythme un peu plus allant pour le *moment musical*, qu'un mouvement trop lent risque d'alourdir. — De son côté, la Argentina nous entretient à sa façon de sa chère Espagne, vue à travers la célèbre *Danse en Mi mineur* de *Granados*, et ce *Fandango de Candil* où s'exalte une âme populaire.

Parlophone.

Chez *Parlophone*, une bonne exécution de l'*Ouverture du Roi d'Ys*, sous la direction de Maurice Frigara. Décidément, Lalo a la cote chez les Maisons d'Edition, ce dont je me réjouis, car je considère cette page, d'une écriture si purement symphonique, comme l'un des modèles les plus parfaits de l'ouverture telle que la concevait Weber. — L'enregistrement, comme toujours chez *Parlophone*, en est excellent.

Le virtuose Tossy Spiwakowsky se montre égal à lui-même dans deux fragments des *Ruines d'Athènes* de Beethoven.

Pathé.

C'est le *Till Eulenspiegel* de Ricard Strauss qui, ce mois-ci, a sollicité les soins de D. E. Inghelbrecht et de l'orchestre des Concerts Pasdeloup. Réalisation très intéressante, qu'on comparera avec fruit aux versions allemandes de *Polydor* et de *Parlophone*, dont l'une, celle de *Polydor*, sous la direction de Strauss lui-même. Dans l'œuvre de Strauss, *Till Eulenspiegel* séduit par sa légèreté, sa diversité, son aisance ; l'orchestration, subtile et pittoresque, parfois puis-

sante, n'y est jamais massive comme, par exemple, dans *Don Juan* ou dans *Mort et Transfiguration*. On peut s'étonner de le voir figurer si rarement aux programmes de nos concerts symphoniques.

Dans la série des Autographes vocaux, précédemment inaugurée par H. Rabaud dans l'*Ouverture de la Flûte enchantée*, *Pathé* publie des fragments du *Miracle* de M. Georges Hue, et de la *Ronde des Saisons*, de M. Henri Busser. Les auteurs dirigent et prennent la parole après l'exécution. Il y a, dans l'œuvre de G. Hue, une couleur médiévale très pittoresque ; je trouve, d'autre part, une belle franchise d'allures dans la ronde populaire qui a tenté H. Busser. — N'aurons-nous pas, un jour prochain, un autographe vocal de l'excellent compositeur qu'est D. E. Inghelbrecht ?

B. — CHANT ET DICTION

Parmi les nombreux disques de chant de ce mois, plusieurs sont excellents, non seulement, à cause de la qualité du soliste, mais surtout parce qu'ils réalisent cet équilibre entre le chanteur et l'orchestre sans lequel il ne saurait exister d'interprétation musicale. Dans la très grande majorité des disques publiés jusqu'ici, le chanteur règne seul ; on se demande même pourquoi il tolère à ses côtés ce ridicule bourdonnement qui ne signifie rien. *L'accompagnement*, comme on disait autrefois, semble un gêneur, un importun ; on a peur qu'il nuise à l'effet de la voix, le seul à considérer ; on le place loin très loin, si loin qu'un *grand orchestre* produit tout juste l'impression d'une serinette. Tant qu'il ne s'agissait que des airs de bravoure de l'ancien répertoire, le mal n'était pas grand ; mais que cette conception du rôle de l'orchestre persiste lorsqu'on prétend interpréter Wagner, Berlioz et les Modernes, c'est un véritable crime contre la musique qu'on ne saurait tolérer plus longtemps.

Il faut donc se réjouir quand on rencontre des réalisatoins vraiment musicales, où le souci de donner à une œuvre son véritable caractère a primé tout autre préoccupation. J'ai déjà eu l'occasion de signaler un *Samson et Dalila* (1er acte) de Vezzani (*Gramophone*) ; voici aujourd'hui, dans *Pathé*, Une *Invocation à la Nature*, de la *Damnation de Faust*, interprétée par H. Saint Cricq, où le magnifique rôle de l'orchestre qui dépeint la beauté et la puissance des éléments a été compris et respecté ; les basses s'affirment avec une ampleur toute romantique, sans que le soliste en soit le moins du monde incommodé ; bien au contraire, sa voix, dominant la majestueuse symphonie, donne l'impression de l'éclat et de la puissance. — Mêmes qualités d'équilibre dans le beau disque de Verdière (1er acte de la *Walkyrie*) (Odéon), bien supérieur à son antérieur *Récit du Graal*.

De la *Damnation de Faust* encore deux fragments du rôle de Méphisto, l'*air des Roses* et la *Sérénade*, par José Beckmans (*Polydor*).

Dans le répertoire Chant et Piano, nous trouvons aussi quelques belles réalisations. Tout d'abord, un excellent Vanni-Marcoux, dans le *Noyer*, de Schumann, et le *Manoir de Rosemonde*, de Duparc. C'est d'un art achevé. — Mme Ninon Vallin interprète en grande artiste des fragments de l'*Amour d'une femme*, de Schumann (*Pathé*) et deux mélodies de Reynaldo Hahn, *Les Etoiles* et *La Délaissée* (*Odéon*).

Les Cosaques de Serge Jaroff donnent à *Columbia* deux pièces d'un caractère populaire, *Kanawka* et *Douïka*, qu'ils détaillent avec une louable recherche de l'effet pittoresque. Leur *Requiem* de Lwowsky est un modèle de style soutenu. Un très beau disque.— Les deux ténors de *Columbia*, G. Thill et Rogatchewsky se produisent, le premier dans *Martha* et l'*Africaine*, le deuxième dans la *Tosca*. — Enfin, *Parlophone* publie des fragments des Contes d'Hoffmann, bien interprétés par Leila ben Sedira et Marinette Fenoyer.

C. — MUSIQUE DE GENRE ET JAZZ

Le populaire compositeur Ketelbey publie chez *Odéon* un disque de la veine du célèbre *Jardin du Monastère: Les Cloches aux Champs* et *Sous la lune*. Il y emploie tous les procédés qui ont fait son succès: chœurs, orgue, effets de cloches, etc. Musique sinon haute, du moins très habile, et qui peut fournir à l'écran des sonorisations intéressantes.

Jack Hylton donne une version rutilante du beau *Song of the Dawn* (*Gramophone*) réalisé naguère par Paul Whiteman pour le film chantant « *La féerie du Jazz* (*Columbia*). Un autre film le « *Vagabond Roi* » propose deux thèmes pittoresques au Jeffry's Jazz de *Pathé*. Enfin l'amusant Ted Lewis campe un *Singing a vagabond song* de belle allure tandis que Van Philipps évoque très heureusement la rumeur du vent agitant les arbres avec son *The Wind in the Willows* (*Columbia*).

Gaston MOUREN.

N. B .— Personne n'ignore que la première condition d'une bonne audition est que l'œuvre soit reproduite dans l'exacte tonalité où elle a été enregistrée. Or, les indications fournies par les firmes d'Editions à ce sujet sont tout à fait insuffisantes. Il serait désirable que, pour la musique symphonique notamment, l'étiquette fasse mention de la *tonalité initiale* de l'œuvre ce qui permettrait d'accorder exactement le phono avec un instrument au diapason. Une simple ligne, sous le titre, suffirait. Est-ce trop demander?